

Nádia Maria Weber Santos
Eduardo José Reinato
Robson Corrêa de Camargo
(Orgs.)



PERFORMANCES CULTURAIS

VOLUME 2
Memória e
Sensibilidades





Nessa obra, nossa intenção é continuar a senda de publicações que iniciamos no ano passado, após uma disciplina bem-sucedida no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar, da UFG, e que contou com textos tanto de alunos como de colegas do PPG e de outras instituições. Performances Culturais configuram-se em e como intersecções interdisciplinares que empreendem estudos comparativos dos produtos culturais das civilizações em suas múltiplas denominações, visando o estabelecimento dos processos de seus desenvolvimentos e de suas possíveis contaminações. Além disso, tem como finalidade o entendimento das culturas através de seus produtos, em sua profusa diversidade; ou seja, como o ser humano as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir a ser. A presente obra insere-se na discussão dos conceitos transdisciplinares de Memória (Social e Cultural) e Sensibilidades em suas intersecções com as Performances Culturais nas suas inter-relações teóricas e práticas. Os artigos abordam questões teóricas e metodológicas nos campos da Memória e das Sensibilidades e suas interfaces temáticas nas relações com as Performances Culturais.



Performances Culturels



Série

História, Cultura & Identidades

Diretores da Série

Prof. Dr. Niltonci Batista Chaves

Departamento de História, UEPG

Profa Dra. Valeria Floriano Machado

Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação-UFPR

Comitê Editorial Científico

Prof. Dr. Cezar Karpinski

Departamento de Ciência da Informação/UFSC

Prof. Dr. Charles Monteiro

Departamento de História, PUC-RS

Prof. Dr. Cláudio DeNipoti

Departamento de História, UEL

Prof. Dr. Cláudio de Sá Machado Júnior

Departamento de Teoria e Fundamentos da Educação, UFPR

Profa. Dra. Daniela Casoni Moscato

SEED PR

Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat

Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. Fabio Nigra

Departamento de História, Universidad de Buenos Aires

Profa. Dra. Georgiane Garabely Heil Vázquez

Departamento de História, UEPG

Prof. Dr. José Damião Rodrigues

Centro de História, Universidade de Lisboa

Profa. Dra. Méri Frotscher Kramer

Departamento de História, UNIOESTE

Profa. Dra. Patrícia Camera Varella

Departamentos de Artes, UEPG.

Prof. Dr. Robson Laverdi

Departamento de História, UEPG

Profa. Dra. Rosângela Wosiack Zulian

Departamento de História, UEPG

Performances Culturais

Memória e Sensibilidades

Volume 2

Organizadores:

Nádia Maria Weber Santos

Eduardo José Reinato

Robson Corrêa de Camargo



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

Revisora de português: Simone Luciano Vargas

Fotos de Capa: André Conrado

Dados do Espetáculo: Companhia
FICHA TÉCNICA
Texto: Samuel Beckett
Atuação: Mariana Tagliari, Ronei Vieira, Valéria Livera
Concepção visual e encenação: Robson Corrêa de Camargo
Foto: André Conrado
Produção: Ronei Vieira
Apresentação no Espaço Sonhus (Goiânia-GO) - Dia 12/09/2014

ESTA OBRA FOI FINANCIADA
COM RECURSOS DO

PPGIPC
PERFORMANCES CULTURAIS



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Série História, Cultura e Identidades — 16

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SANTOS, Nádía Maria Weber; REINATO, Eduardo José; CAMARGO, Robson Corrêa de (Orgs.)

Performances Culturais, volume 2: Memória e Sensibilidades [recurso eletrônico] / Nádía Maria Weber Santos; Eduardo José Reinato; Robson Corrêa de Camargo (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

263 p.

ISBN - 978-65-87340-70-8

DOI - 10.22350/9786587340708

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cultura; 2. Performances; 3. Arte; 4. Estudos; 5. Teatro; I. Título

CDD: 306

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura e instituições

306

Sumário

Apresentação	11
Performances culturais, memória e sensibilidades	
Os organizadores	
Homenagens à Suzete	13
Do <i>Àiyé</i> para o <i>Órun</i>	14
Vinícius Machado Luz	
Janice de Almeida Matteucci	

Parte 1

Refletindo sobre o campo das Performances Culturais e suas interfaces

1	19
Sensibilidade conservadora e técnica fotográfica em Vicente do Rego Monteiro	
Edgard Vidal	
2.....	41
Beckett entre a luz e a sombra: a criação da imagem à luz das imagens de Rembrandt	
Van Rijn nos espetáculos do grupo de teatro Máskara UFG/GO	
Robson Corrêa de Camargo	
Allan Lourenço da Silva	
3.....	63
De quem é este corpo? Usos da memória em performances <i>queer</i>	
Luciene de Oliveira Dias	
Icaro Ribeiro da Silva	
4.....	81
Performando para manter a <i>jazz dance</i>: uma análise sobre a tradição no <i>Jazz Roots</i>	
Lenise Cardoso Lima Nogueira	
Rafael Guarato	

Parte 2

Memórias e sensibilidades no campo das performances culturais: práticas e pesquisas

- 5.....103
“O passado de Kit Carson”: memórias e sensibilidades nas histórias em quadrinhos
Aline Ferreira Antunes
Nádia Maria Weber Santos
- 6..... 125
As memórias e as sensibilidades na invisibilidade das pessoas idosas: Museu da Associação dos Idosos do Brasil (Maib), uma visibilidade possível
Janice de Almeida Matteucci
- 7.....146
Memória social e disputas de memória: a patrimonialização do Carimbó
Elyane Lobão da Costa
- 8 164
Kata: memórias de combates em performances no treinamento de karatê
Lucas Monteiro
Eduardo José Reinato
- 9..... 179
Memórias de Uria Simango: entre silenciamento e lembranças
Vitor Chibanga
Teresa Manjate
- 10 193
O futuro da memória: do sensível ao silício
Mayler Olombrada Nunes de Santos
Cleomar Rocha

11.....	208
Escavações de si: o diálogo dançante do corpo e da memória	
Nancy Oliveira Ribeiro	
12	227
Richard Wagner entre a memória e a sensibilidade: narrativas, escritas e imagem arquetípica	
Allan Lourenço da Silva	
13	241
Memória, sensibilidade e performances como conhecimento no Candomblé	
Suzete Aparecida Gomes Silva	
Luciene de Oliveira Dias	
Sobre os autores	259

Apresentação

Performances culturais, memória e sensibilidades

Os organizadores

Nessa obra, nossa intenção é continuar a senda de publicações que iniciamos no ano passado, após uma disciplina bem-sucedida no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar, da UFG, e que contou com textos tanto de alunos como de colegas do PPG e de outras instituições. Publicar uma obra coletiva com pesquisadores brasileiros e estrangeiros que analisam as relações entre Performances Culturais e das Sensibilidades e com alunos do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da UFG (mestrado e doutorado) que cursaram a disciplina *Tópicos Avançados em Performances Culturais III – Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades*, no semestre de 2019-2, é uma tarefa que muito nos alegra e compensa devido à qualidade do material que tem vindo a público. Assim, lançamos o volume 2 neste ano que infelizmente é marcado por uma grave pandemia de um vírus até então desconhecido, e onde perdas ocorreram, tanto no campo acadêmico como no plano humano. Somos solidários com todos aqueles que tiveram e estão tendo dificuldades de enfrentar este momento, mas sabemos que a vida deve continuar e que nossa produção acadêmica e intelectual compensa muitas vezes os horrores que sofremos diante das atrocidades de uma epidemia avassaladora. Mesmo assim, decidimos lançar este livro, com esforço e dedicação ímpar de todos aqueles que contribuíram com textos e de seus três organizadores.

Performances Culturais configuram-se em e como intersecções interdisciplinares que empreendem estudos comparativos dos produtos culturais das civilizações em suas múltiplas denominações, visando o estabelecimento dos processos de seus desenvolvimentos e de suas possíveis contaminações. Além disso, tem como finalidade o entendimento das culturas através de seus produtos, em sua profusa diversidade; ou seja, como o ser humano as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir a ser.

A presente obra insere-se na discussão dos conceitos transdisciplinares de Memória (Social e Cultural) e Sensibilidades em suas intersecções com as Performances Culturais nas suas inter-relações teóricas e práticas. Os artigos abordam questões teóricas e metodológicas nos campos da Memória e das Sensibilidades e suas interfaces temáticas nas suas relações com as Performances Culturais.

Esse livro, então, é o volume 2 da obra que surgiu em 2019 e está da mesma forma composto em duas partes: a Parte 1, com pesquisadores convidados (um internacional e três colegas do PPGPC), perfazendo um total de quatro artigos; e a Parte 2, com os trabalhos finais dos alunos que cursaram a referida disciplina, muitos escrevendo com seus orientadores e/ou coorientadores, num total de nove artigos. Infelizmente uma de nossas alunas faleceu durante a pandemia, Suzete Aparecida Gomes Silva, tendo enviado seu texto poucos dias antes do acontecido. A ela, nossa homenagem nesta obra!

Como no livro do ano passado, a verba que o promove é pública, da UFG, o que muito nos orgulha e agradecemos.

Desejamos a todos uma excelente leitura.

Goiânia, agosto de 2020.

Homenagens à Suzete

De passagem pela cidade, ensinou muito... Ainda que não percebesse ou se importasse com isso. Ensinava vivendo! Com pequenas pausas lá fora para brisa fresca e conversas bonitas. Única. Gigante para um mundo que ainda mede estaturas. O que é não ter medo? A gente nunca sabe muito bem. Talvez por temer em excesso... E olhar para alguém corajosa é quase como admirar uma pintura, um quadro bonito que a gente queria muito participar e *ser*. Dos grandes medos, ela tinha quase nenhum. Sem medo do afeto e sem medo da intimidade. Peça rara! Talvez você nunca encontre outra. Um almoço – e a amizade estava estabelecida. Uma cerveja – e o convite para o aniversário estava pronto. Um café – e algumas confissões e angústias desciam divididas entre um gole e outro. Ainda que a gente saiba que em algum momento o medo foi companheiro, contigo era mais fácil acreditar que algumas de nós não tem medo de nada.

Assinava “*sorte*”, pois quem sabe de “*nomes*” diz que um dia tu foste “*lótus*”. É chata a vida de quem acredita em coincidências. Então, por aqui tudo seguirá sendo composição de destinos. E que sorte, em uma dessas passagens, ter assistido as aventuras de Suzete. Heroína sem medo do afeto!

De pindobeira pra pindobeira.

Pindoba – Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença.

Do Àiyé para o Órun

Vinícius Machado Luz

Janice de Almeida Matteucci

Vivemos tempos difíceis que mostram a fragilidade da vida. Fragilidade que pode tornar a vida curta demais e interromper histórias, projetos e sonhos, muitas vezes no meio de suas realizações. Dentre tantas vidas vividas e ainda por vir, nossa amiga Suzete Aparecida Gomes escreveu a sua história: era devota dos Orixás, mãe, avó, pesquisadora e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar, da UFG.

De todos os ciclos iniciados, vividos, finalizados ou interrompidos, um dos mais recentes foi o seu trabalho na Universidade Estadual de Goiás (UEG) como técnica administrativa. Atualmente preparava-se para uma apresentação de trabalho no Seminário Internacional Fazendo Gênero, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), previsto para 2020 e adiado devido à pandemia.

Da rápida, porém marcante convivência, que tivemos durante as aulas do mestrado, era nítida a perseverança, a autenticidade, a generosidade e o seu jeito sincero de ser. As dificuldades da vida sempre se apresentavam, mas não a abalavam, ao menos por muito tempo. Sua persistência era admirável. A convivência nas aulas, nas caronas, suas preocupações e a sua visão de mundo fazem e farão falta.

Em uma de suas últimas mensagens, enviada pelo aplicativo do celular, falou de seu espanto com as consequências da pandemia no Equador, com mortos pelas ruas, e o receio do que o Coronavírus poderia causar por aqui. Era a nossa companheira sempre presente, mesmo que à distância. Agora, com os sonhos interrompidos de forma repentina, a perplexidade

tomou conta de todos nós. Contudo, a separação física não retira a lembrança dos momentos vividos.

Nossa homenagem está aqui, eternizada neste livro, do qual também faria parte. Nossa mensagem é o sincero desejo de que vá em paz e, para os que ficam, o conforto das recordações e o carinho que o tempo não apaga. Para não deixar de lembrar da sua pesquisa, com as palavras do vocabulário do Candomblé, Suzete partiu do Àiyé para o Órun, ou seja: da terra para o céu.

Parte 1

Refletindo sobre o campo das Performances Culturais e suas interfaces

Sensibilidade conservadora e técnica fotográfica em Vicente do Rego Monteiro

Edgard Vidal

Introdução

Neste artigo analisa-se o trabalho de Vicente do Rego Monteiro à luz das suas atividades fotográficas. Pretende-se ainda demonstrar que o “retorno à ordem”, que o pintor defendia no registro estético, está diretamente relacionado com o impacto da fotografia na construção pictórica de seu trabalho (posterior aos anos 1920), resultando em uma forma de responder e nutrir as relações entre fotografia e arte. Vamos estudar como uma sensibilidade conservadora, como a do pintor pernambucano, pode, no entanto, usar e cruzar sofisticadas (para o momento) tecnologias com os produtos culturais mais tradicionais, visando ao estabelecimento de processos criativos. O presente artigo insere-se na discussão dos conceitos transdisciplinares de Memória e Sensibilidades no campo das práticas culturais.

Num texto retrospectivo, “O Eterno em Arte”, publicado na revista *Renovação*, em julho de 1939, o pintor afirma:

O que diferencia uma obra de arte antiga de uma obra de arte moderna é a qualidade espiritual. Obras de arte de autores desconhecidos, como as que hoje apresentamos aos nossos leitores, possuem os valores essenciais para serem obras de arte em todas as épocas, prescindindo de rótulos de autenticidade. Quantas obras de arte moderna, anônimas, suportariam uma tal experiência,

em mercado de arte, onde unicamente os trade-mark estabelecem a disparidade de preço? Na realidade não existe arte moderna ou antiga, existe valores eternos. Arte não é moda, nem modismo é arte. Os mestres primitivos sentiam e executavam em ritmos, em cores, em linhas e formas, e por isso essencial permanente não envelheceu. **A arte burguesa do século XX, materialista, à procura do mundo objetivo, esquecendo-se das verdades espirituais, limitou-se a procura superficial da forma, atingindo a perfeição das decalcomanias acadêmicas ou reprodução fotográfica dos objetos.** Com a descoberta da fotografia, as artes plásticas voltaram a sua justa finalidade. O artista deixou de ser uma simples objetiva ou camera escura e daí a volta aos valores eternos e a nossa admiração pelos mestres primitivos. (MONTEIRO, 1939, p. 7).

Nesse texto, o autor, opondo Arte Eterno à arte burguesa, prega uma qualidade espiritual das obras. Esse programa já se iniciava desde a década de 1920 nas obras de Rego Monteiro com o seu trabalho *A Crucifixão*, no qual uma imagem de Cristo convoca os valores espirituais; enquanto os artistas do século XX, esquecendo as verdades espirituais, chegam à perfeição mimética de decalques acadêmicos ou à reprodução fotográfica de objetos. O texto mostra a lucidez de Rego Monteiro ou sua erudição; nesse sentido, publicações, como o artigo “Breve história da fotografia”, de W. Benjamin, atestam a vitalidade da reflexão sobre o campo fotográfico no início dos anos 1930. Vamos tentar provar que são também indicativos da importância da fotografia nas reflexões estéticas de Rego Monteiro e que correspondem totalmente a suas investigações artísticas dos anos 1920.

Poeta, fotógrafo desde muito jovem, editor, pintor, Vicente do Rego Monteiro era uma pessoa única e alguns de seus recursos pictóricos poderia vir de suas muitas outras atividades. Essa é a tese também defendida por Walmir Ayala (1980, p. 52-53) que levanta o uso de métodos da fotografia – e desta em seu trabalho – como editor de revista pela criação da obra *Um copo de vinho*:

[...] o processo óptico adotado parece ser o da abrangência da câmera cinematográfica ou da máquina fotográfica, distorcendo o plano numa perspectiva curva fantástica de aproximação e distanciamento de elementos da mesma

figura, recursos, enfim, que denunciam uma preocupação com o efeito de truagem fotográfica, inteiramente resolvidos em termos de pintura. (AYALA, 1980, p. 52-53).

O método “pictórico- fotográfico” de Rego Monteiro

Walter Benjamin, em seu famoso artigo – “*Petite histoire de la photographie*” (1931) –, indica duas vias diferenciando a fotografia simples da criativa. A primeira manifestação da criatividade fotográfica é o surrealismo. As fotos surrealistas – que não correspondem nem ao realismo nem ao naturalismo – mostram que o processo fotográfico tem “algo a construir”, algo “artificial”, “fabricado”.

A segunda via é o cinema russo. Não há nada mais normal, pois a foto é um documento. O desempenho de seus criadores somente foi possível num país onde a fotografia não é fundamentada na emoção e na sugestão, mas na experimentação e na aprendizagem.

A riqueza de seu elogio à “construção” é que ele aborda a questão da fotografia não a partir do conteúdo das imagens, mas da relação construída pelas imagens com elas mesmas (colagens no surrealismo) e com a cultura que as produziu (isto no momento da Revolução Russa). Talvez porque o seu horizonte temático seja o assunto de reprodução técnica, ao fazer isso, Benjamin negligencia um método de construção que estava nas origens dessa técnica e no qual se manifestam as relações da fotografia com seus utilizadores, os artistas.

Isto não apenas porque os primeiros fotógrafos foram artistas (Charles Negre, Armand Cambon, Edmond Lebel), mas também porque ela foi utilizada por muitos pintores do século XIX (do pintor e marceneiro Rupert Carabin, passando pelo pintor François Brunery ao catalão José Maria Sert y Badia, entre outros) como um suporte de criação artística, como estas fotos (Figuras 1 e 2) em que mostramos a utilização dessa ferramenta pelo artista.

Figuras 1 – *Las Bodas de Camacho*, 1929-1930, de Josep Maria Sert

Figura 2 – José María Sert, fotos preparatórias



Legenda: grisalla em negro e ouro sobre lenzo e fotos. Exposição de José María Sert, *Le Titan à l'œuvre* (1874-1945), Petit Palais, Paris, 8 de março a 5 de agosto de 2012.).

Fonte: montagem do autor (2020).

Mas, acima de tudo, os primeiros daguerreótipos (nus e paisagens, os conhecidos *Etudes d'après nature*, verdadeiras bibliotecas de objetos artísticos) tinham os artistas como destinatários e primeiros clientes.

Assim Rego Monteiro tinha antecedentes em sua atividade. Vamos agora confrontar o método “pictórico-construtivo” dele com a arte fotográfica, na qual encontramos uma terceira forma de construção criativa que depende do diálogo dos princípios dessas duas expressões artísticas. Vejamos as formas de entrelaçamento dessas duas disciplinas em seu trabalho. Acho que podemos discernir dois métodos diferentes de construção:

- 1) o primeiro é fazer transferências da história da arte para as fotografias;
- 2) o segunda, ir à direção oposta e reutilizar efeitos estéticos específicos da técnica fotográfica para serem aplicados no quadro.

As famílias: transferências da história da arte na fotografia

Vamos começar com a análise de uma fotografia de Rego Monteiro em que o artista retrata-se (Figura 3) executando, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a construção visual da imagem (Figura 4), inserida na história da arte.

Figura 3 – Foto das meninas, de Vicente do Rego Monteiro

Figura 4 – *Las meninas*, 1656, de Diego Velázquez

Fonte: Walter Zanini (1997); *Las meninas*, de Diego Velázquez, domínio público, internet.

Tentaremos considerar essa foto de família do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro como uma referência à *Las Meninas*, pintado em 1656, por Diego Velázquez. Ambas tratam das “meninas” e das famílias: da família real para Diego, da família da Marcelina (sua esposa) para Vicente.

O tema central é o retrato da infanta Margarita da Áustria, colocada em primeiro plano, cercada por seus servos. Em *Las Meninas*, embora também represente outros personagens, as figuras centrais são determinadas por pinceladas soltas e longas com pequenos destaques luminosos. A luz permite iluminar e desenhar precisamente o grupo de três meninas e dois anões. Os dois personagens ao fundo, mal definidos, têm uma menor execução para deixar as figuras sombrias. A mesma técnica é usada para criar a atmosfera turva (espectral) da estrutura superior.

No lado esquerdo, há uma grande tela e, por trás desta, Velázquez retrata-se trabalhando. A composição de luz está perto do personagem que aparece abrindo uma porta. Um espelho localizado no fundo reflete as imagens de Filipe IV e sua esposa Mariana de Áustria; por meio dessa técnica especular, o pintor anuncia engenhosamente o que pintava, segundo Palomino, os reis. Embora alguns historiadores tenham interpretado que

seria o reflexo dos próprios reis entrando na sessão de pintura, sendo, nesse caso, a infanta Margarita e seus companheiros que visitam o pintor em seu ateliê.

Inspirado pelo assunto e pela disposição dos personagens, a fotografia da família de Rego Monteiro parece um tributo aos antigos mestres. Referência à pintura renascentista – tão conhecidas do público –, a pintura do espanhol foi redescoberta pela crítica no final do século XIX e início do século XX. Analisaremos a interpretação realista, cronologicamente à primeira, defendida por Stirling-Maxwell (1818-1878).

Em 1848, William Stirling publica uma obra capital: *The Annals of the Artists of Spain*, o primeiro livro da história da arte com provas fotográficas. A obra foi concebida num conjunto de quatro volumes: um, com ilustrações, publicado em 1847; e os outros, com texto de William Stirling-Maxwell, publicado em 1848. Com os Anais, a arte espanhola alcançou um estatuto fora das fronteiras da Espanha reproduzindo obras de artistas dos séculos XVI e XVII, como Goya, El Greco, Velázquez, Murillo, Alonso Cano ou Ribera. Foram feitos 66 calótipos pelo fotógrafo Henneman sob a supervisão do colecionador e hispanista inglês.

Essa crítica coincide com o período de desenvolvimento da fotografia, enfatizando a fidelidade do “momento capturado” com que o pintor antecipava-se ao realismo dessa técnica. O interesse de William Stirling, por exemplo, pelas novas técnicas fotográficas e sua interpretação da arte do pintor da corte espanhola, com base em seu realismo, são refletidas em sua comparação de *Las Meninas* com um daguerreótipo (Figura 5).

Figura 5 – *Velázquez pintando a infanta Margarita*, de Nikolaas Henneman, Londres, Inglaterra, 1847



Legenda: salted paper print.

Fonte: J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Califórnia.

Rego Monteiro, então, na fotografia de sua família, recria (consciente ou inconscientemente) este momento da história da arte, tão perto da sensibilidade fotográfica. Isso ocorrerá num momento em que o movimento da transformação da arte gerado pelo impressionismo levará ao Cubismo, com o desaparecimento progressivo da figuração na arte. Ele também irá tentar retornar à pintura as formas nativas e precisas (também quase fotograficamente falando) de pessoas e objetos. Foi assim que a crítica do seu tempo o louvou:

[...] é lá que se deve procurar a “beleza” de seu trabalho, que Ozenfant opõe à fealdade sistemática, ao fruto bastardo de um romantismo atual [...] Os movimentos, tão puros, tão claros, têm a beleza das linhas e figuras matemáticas. (COLRAT, 1928, p. 8).

Portanto, é clássica a composição de Rego Monteiro de uma fotografia de família. Mas, além dos problemas óbvios de reflexão de si mesmo, a imagem do espelho e o autorretrato especular de Rego Monteiro representam o mecanismo de percepção ótica da técnica fotográfica. Se, em *Las Meninas*, a Rainha e o Rei estão fora da pintura, seu reflexo rearranja a posição dos reis dentro do espaço pictórico, o espaço bem marcado pelo pintor também situado à esquerda da figura. Rego Monteiro, em

contrapartida, coloca o artista no lugar dos reis, marcando a evolução do artista contemporâneo.

Agora, quais são as semelhanças entre esta pintura e a fotografia de Rego Monteiro?

Analisaremos duas:

- 1) a ideia de colocar as meninas no centro do espaço;
- 2) e a imagem do artista inserido na obra de arte.

A primeira é banal em uma fotografia de família (lembre-se que a obra de Velázquez é também chamada *A Família de Filipe IV*) se o número e a disposição central das meninas não coincidiam de uma forma estranha: quatro meninas e um menino na foto, três meninas e duas na pintura. Além da posição de destaque da terceira figura feminina a partir da esquerda, na linha da frente, mais um espelho localizado no centro do espaço, e a presença de um autorretrato nas duas expressões artísticas.

Pintura e Escultura

Como é visto pelos críticos da época (anos 1920) a obra pictórica de Rego Monteiro, seu programa artístico?

Nesse sentido, o crítico Bernard Colrat, em 1928, destaca assim a novidade: “Seus personagens com gestos hieráticos, com uma precisão geométrica, são tensos dentro do quadro, suas posições torcidas pelas rigorosas exigências de uma composição estrita.” (COLRAT, 1928, p. 8).

A crítica associou então esta capacidade de construção rigorosa à sua estatúária e a seus cursos de escultura. Rego Monteiro frequentou, até 1914, as aulas de desenho, pintura e escultura da Academia Julian.

Vicente frequentava tanto as aulas de escultura quanto as de desenho e pintura e dividia as horas entre a visita das pinacotecas e os acervos de escultura de antiguidade. As referências ao escultor intercalam-se às do pintor e desenhista no primeiro reencontro com o Brasil: em 1914 faz um busto de Rui Barbosa,

no Rio. 1911 frequenta até 1914 as aulas de desenho, pintura e escultura da Academia Julian. (ZANINI, 1997, p. 1884, 1898).

Além disso, Rego Monteiro tinha boas relações com Brecheret, ambos participaram da Semana de Arte Moderna em 1922. Essa amizade é demonstrada na dedicatória íntima desta imagem que Brecheret oferece ao pintor pernambucano: “Para o meu querido irmão de sonho.” (Figura 6).

Figura 6 – Busto de Victor Brecheret

Figuras 7 e 8 – Bustos de Vicente do Rego Monteiro, anos 1920



Legenda: Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) : [exposição], 18 de novembro e 19 de dezembro, 1971, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Fonte: montagem do autor (2020).

Comparando com a foto de seu estudo de 1925, vemos não apenas a importância da fotografia circulando entre artistas, mas também observamos Rego Monteiro usando intensamente esta técnica nos anos 1920. Isso nos permite destacar alguns elementos escultóricos de suas telas, como, neste exemplo: o busto da pintura de Rego Monteiro e da escultura de seu amigo Victor Brecheret em que vemos as homologias (Figuras 6, 7 e 8).

Na inspiração de escultura sobre a pintura, as relações formais manifestam-se também por outra influência europeia que gostaríamos de

sublinhar: o trabalho de um dos mais importantes escultores do século XX na França: Antoine Bourdelle.

Bourdelle foi o papa da escultura em Paris no início do século XX. Ele e Rego Monteiro realizaram um livro juntos: *Découvertes sur la danse* (1924), com desenhos de Antoine Bourdelle, Vicente do Rego Monteiro e André Domin.

Entre 10 e 25 de julho de 1925, abre-se, no templo modernista da Avenue Montaigne, no Théâtre des Champs-Élysées, a exposição *Legendes, Croyances Talisman et de l'Amazone des Indiens* – uma adaptação do livro do mesmo artista Pernambucano, com painéis de Antoine Bourdelle e iluminado por René Lalique.

O famoso *Hércules arqueiro* (Figura 9), iniciado em 1909, teve grande impacto sobre o público na Bienal de Veneza em 1914. As semelhanças com *O atizador de arco* (Figura 10), feito em 1925, são importantes e sem dúvida evidenciam a colaboração e amizade entre os dois artistas.

Figuras 9 – *Héraklès archer*

Figura 10 – *O atizador de arco*



Legenda: Figura 9 – Antoine Bourdelle, "Héraklès archer", plâtre original de 1909, du Musée Ingres à Montauban;

Figura 10 – Vicente do Rego Monteiro, "O atizador de arco" de 1925, óleo sobre tela.

Fonte: acervo do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife, Brasil.

Uma análise cromática datada: alguns efeitos estéticos específicos de técnica fotográfica para serem aplicados na tela

No entanto, até a década de 1920, as atividades de pintura e escultura estão claramente separadas na obra do pintor. É com a série de pinturas que ele inicia em 1919 (pelo menos na reprodução publicada em Paris). No

entanto, é claramente de com *A crucifixão*, de 1922, que se pode falar de “gestos hieráticos”, de “precisão geométrica” e de uma “composição rigorosa”.

Sem dúvida, a relação com o amigo escultor ajuda neste hibridismo entre tela e escultura, porém pretendemos aqui mostrar que a técnica fotográfica também possibilitou um campo de transformação para sua pintura.

Mas, o mais importante a notar aqui está vinculado com à “monumentalidade” de sua obra e com à alteração no registro de cor utilizados. A primeira diferença entre as obras iniciadas na década de 1920 com as anteriores (e posteriores) é o tom sépia dominante e frequente nas composições de 1920.

Por essa razão, nos primeiros períodos indianistas (ZANINI, 1997) e em seus primeiros retratos e pinturas cubistas, a cor não é uniforme. Por exemplo, realizamos esta análise cromática datada (Figura 11) a seguir.

Figura 11 – Análise cromática datada (1920-1932) das obras de Vicente do Rego Monteiro



Fonte: montagem do autor (2020).

Um ano antes, em dezembro de 1925, Raymond Cogniat escreveu sobre o *Salon d'Automne* (COGNAT, 1925, p. 544-45). Iniciando seu relato

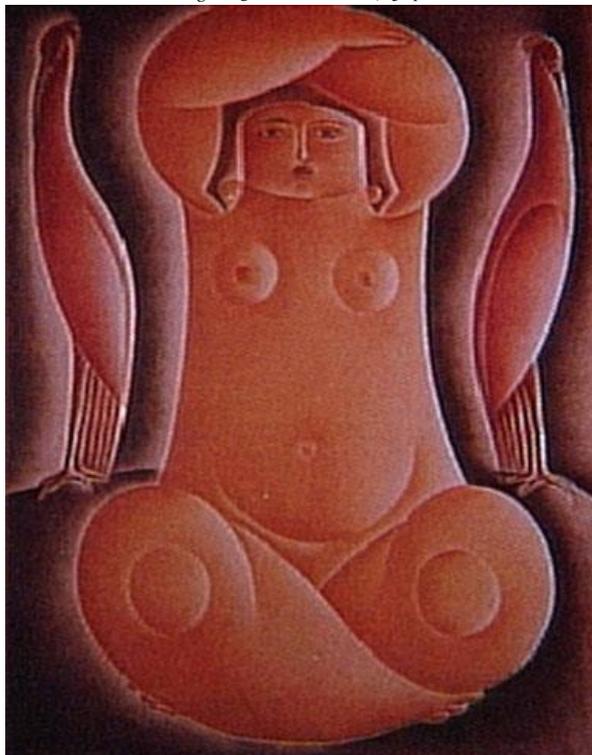
pela escultura, cita logo M. Brecheret, que expôs duas estatuetas de mármore, obras delicadas e graciosas, bem características do talento muito pessoal desse artista. Na pintura, destaca-se M. Vicente Rego Monteiro que figura na exposição com um interessante retrato de mulher (Figura 12). O crítico ainda observa um fato curioso: as obras dos artistas latino-americanos enviadas ao salão formam um conjunto nitidamente dominado pelas harmonias em negro, cinza e castanho, inclusive o retrato citado de Rego Monteiro.

Figura 12 - *Nu aux bras levés*, 1919



Fonte: Vicente do Rego Monteiro, reprodução de *Nu aux bras levés*, de 1919, no *Bulletin de l'effort moderne*, 1925, n. 20.

Um trabalho semelhante, de 1924, é chamado de *Mulher Sentada* (Figura 13), mas não é o mesmo, sem dúvida, pois falta o pombo à esquerda.

Figura 13 – *Mulher sentada*, 1924

Legenda: Vicente do Rego Monteiro, *Mulher Sentada*, 1924, óleo sobre tela.

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1643/a-mulher-sentada>. Acesso em: 20 ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

As cores predominantes utilizadas nesse período parisiense de Rego Monteiro – cinza e marrom – estão intimamente ligadas às técnicas das primeiras fotografias, especialmente àquela mais usada pelos artistas, o calótipo. Porém, tanto a invenção de Talbot quanto os daguerreótipos têm essas cores dominantes.

Procedimentos fotográficos do início do século XX

Ao contrário do daguerreótipo, o calótipo (derivado da palavra grega *kalos* que significa *imagem bonita*) torna-se o meio preferido dos amantes da arte.

Os primeiros fotógrafos foram, como vimos, os artistas. Eles participam da Missão Heliográfica de 1851, na França, durante a qual o calótipo é sistematicamente utilizado. A missão revela a importância da fotografia documental, também destaca as qualidades práticas e estéticas dessa técnica, a qual se torna rapidamente o meio de expressão preferido dos viajantes e artistas devido a seu baixo custo, seu tamanho (menor do que o daguerreótipo, porque o papel é mais fácil de transportar do que uma chapa de cobre ou de vidro) e pela qualidade de seus contrastes. Ela se mostra adequada para a fotografia de arquitetura, paisagem e natureza-morta.

Dois características distinguem as fotografias tomadas com o calótipo: a cor sépia, o marrom e a importância do negativo (que se torna um suporte notável da imagem positiva) no processo criativo da fotografia (Figuras 14 e 15).

Figura 14 e 15 - *Ibsamboul*, 1850



Legenda : Ibsamboul; colosse médial du spéos de Phré, 1850. Maxime Du Camp, épreuve sur papier salé, 21,3 x 16,8 cm.

Fonte : © BnF, département des Cartes et Plans, Société de géographie, Sg We 174 (146).
<http://expositions.bnf.fr/socgeo/grand/144.htm>.

Nessas duas imagens, destacamos a presença da cor sépia. A tonalidade marrom predominante está associada às qualidades das emulsões fotográficas. Essas emulsões mudaram ao longo da história até desaparecer hoje com os dispositivos digitais. Portanto, é possível ligar certos tipos

de cromatismo dominantes nessa técnica com os diferentes períodos da história da fotografia e, como veremos, com alguns estilos cromáticos no mundo da arte.

No calótipo, a imagem obtida após o desenvolvimento químico baseou-se essencialmente na utilização de uma solução de galo-nitrato de prata (ácido gálico mais prata). Desse modo, uma folha de papel que, posteriormente, era exposta à luz solar, era coberta com esta solução depositada sobre placas de cobre douradas, permitindo o tom sépia (Figura 16).

Figura 16 – *Papier Albuminé*: história e fabricação



Fonte : <http://disactis.com/albumine/albumine.php>

Após a secagem, o papel era tratado com a cera derretida para se tornar mais transparente e reduzir a profundidade, própria do negativo, primeira imagem no papel. Depois, um tempo de exposição é necessário para a obtenção da impressão final positiva. Os tons obtidos variam entre marrom avermelhado, sépia e cinza-bege.

Aqui estão alguns exemplos em que é possível ver, além do ocre dominante, o volume característico que ganha a imagem, que é vista de forma negativa.

O procedimento, baseado na possibilidade de que o negativo proporcione infinitas imagens positivas, com variações, dura até 1940 e 1950, quando o sistema será substituído pelo aparelho portátil (Figuras 17 e 18).

Figura 17 – Publicidade em Paris da Casa Grenier-Natkin



Legenda: publicidade em Paris da Casa Grenier-Natkin para mudar os aparelhos, na terceira foto mostra o aparelho antigo.

Fonte: O Guia de 1958 de Grenier e Natkin, Historique de Grenier-Natkin. <http://www.collection-appareils.fr/x/html/historique.php?marque=Grenier-Natkin>

Figura 18 – Chaveiro Photo Cine Grenier Natkin



Legenda: chaveiro apresenta o aparelho moderno obtido em troca e distribuído por correio.

Fonte : O Guia de 1958, de Grenier e Natkin, Historique de Grenier-Natkin. <http://www.collection-appareils.fr/x/html/historique.php?marque=Grenier-Natkin>

O círculo mais claro

Mas, para além desta mudança no registro cromático das pinturas de Rego Monteiro, Raymond Cogniat, em maio de 1926, num artigo sobre o

Salon des Indépendants, destaca artistas como Rego Monteiro que, sem serem perfeitos, manifestam um esforço em direção a novas realizações. O crítico afirma que o pintor brasileiro, depois de ter obedecido a algumas influências, encontrou um estilo próprio no qual, reduzindo os volumes ao essencial e levando-os a seu valor decorativo, obteve os relevos por graduações da cor ou por um círculo mais claro, às vezes quase branco, rodeando os personagens. Expõe desta vez duas telas que representam tipos de judeus muito bem observados e tratados em castanho com curiosas deformações das mãos. A seguir, na Figura 19, um bom exemplo do círculo mais claro:

Figura 19 - *Menino Nu e Tartaruga*, 1923



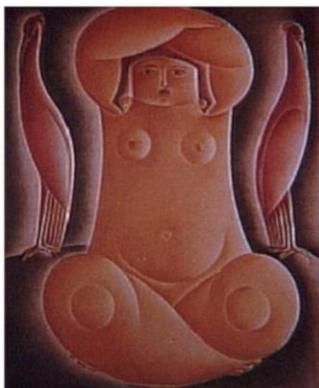
Legenda: Vicente do Rego Monteiro, *Menino Nu e Tartaruga*, 1923, óleo sobre tela, Acervo do MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Brasil.

Fonte: <http://virusdaarte.net/vicente-do-rego-monteiro-menino-nu-e-tartaruga/>

Já vimos a possível origem do fundo marrom. Uma hipótese final é que o círculo claro foi inspirado da imagem negativa, na modalidade de produção fotográfica do momento. As ilustrações a seguir (Figura 20 e 21) destinam-se a mostrar como uma imagem positiva recria um círculo mais claro em torno do corpo e torna-se negativa, porque esta área na imagem positiva está na sombra, ou seja, na zona escura.

Figura 20 - *A mulher sentada*, 1924

Figura 21 - *Abu Simbel, al sur de Hathor*, 1850



Legenda: Vicente do Rego Monteiro, *A mulher sentada* (1924); *Abu Simbel, al sur de Hathor* (1850), Maxime Du Camp, negativo da Société de Géographie.

Fonte: Itaú Cultural e Société de Géographie. Montagem do autor (2020).

Conclusão

Os primeiros calotipistas participam da Missão Heliográfica de 1851, na França, durante a qual o calótipo é sistematicamente utilizado. A missão revela a importância da fotografia documental, mas também destaca as qualidades práticas e estéticas do calótipo. Os fotógrafos são enviados às diferentes regiões da França pela comissão para fazer o balanço dos mais notáveis monumentos que necessitavam de restauração (DE MONDENARD, 1997).

Além disso, a Société Géographique de Paris é uma grande empresa francesa de conhecimento e descoberta do mundo, criada em 1820. Assim África, Ásia, América, Oceania são redescobertos pela fotografia. O escritor

Maxime Du Camp, amigo de Flaubert, em cuja companhia viajou para o Egito, fez parte desse movimento (FEYLER, 1987). Também Louis de Clercq (1836-1901) passou o verão de 1859 em uma viagem no Mediterrâneo e publicou um álbum em que positivo e negativo são claramente visíveis e de grande beleza (DE CLERCQ, 1860).

Nessa matriz cultural particular, no contexto em que as ciências humanas consolidam-se com a nova técnica fotográfica, neste continente onde as viagens são de grande importância, começa um novo período para a pintura americana com Vicente do Rego Monteiro e seu retorno às culturas clássicas. Nesse sentido, ele vai apoiar seu trabalho em uma pesquisa, com estadias frequentes nos museus arqueológicos. O crítico John Xceron muito convencionalmente o observava em 1929, seguindo os passos do crítico francês Cogniat:

Monteiro está obcecado com nus e rostos. Inspirado nas tradições dos maias e astecas e os gregos, ele descobre como transformar formas clássicas em novas entidades. [...] o método de colorido do Rego é muito simples: amarelo, vermelho, marrom, branco e ocre completam sua paleta quase primitiva. Usando branco, obtém uma boa reflexão de luz em suas pinturas. Ele nota uma qualidade escultural em todos seus trabalhos [...] com base em princípios geométricos. (ZANINI, 1997, p. 254).

O norte-americano esqueceu as influências da cultura da ilha de Marajó, que o Pernambucano tinha estudado desde 1920, como mostram seus arquivos (ZANINI, 1997, p. 67), e o retorno a uma temática cristã, como observamos na *Ceia Eucarística*.

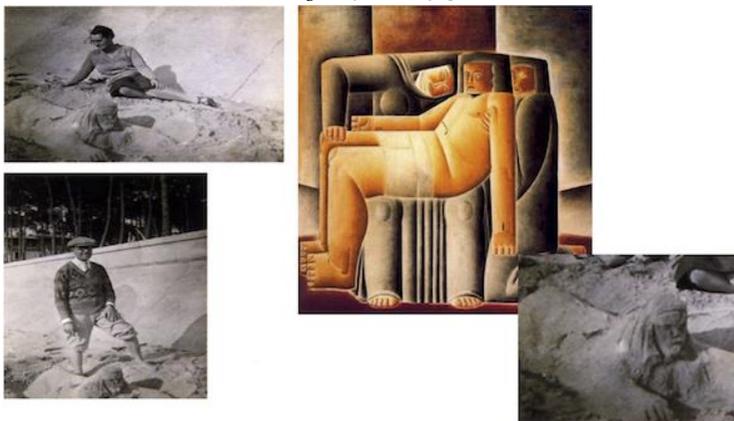
É certo que o projeto retroativo, compartilhado com outros grupos, como os cubistas (particularmente o Grupo de Puteaux), significou para este artista uma “mecânica de construção de uma ordem social ideal”, como analisa Bastos Kern (2004) em Torres-García. Isso significa ao mesmo tempo um retorno às grandes civilizações clássicas (a cultura marajoara para o Pernambucano mas também a influência da arte do Egito e da Mesopotâmia). Vimos também que essas culturas foram promovidas ao

longo da segunda metade do século XIX e início do século XX pelo meio fotográfico.

Assim, por exemplo, entendemos o detalhe da “deformação da mão” destacado por Cogniat, na obra de nosso pintor, relacionando esta alteração à influência da arte egípcia. Na montagem que fizemos com suas fotos e uma de suas pinturas (Figuras 22 a 25), estamos vendo como tudo contribuiu para o processo criativo final da foto de uma escultura (Cópia da Grande Esfinge) criada com areia da praia e fotografada em 1920 por Rego Monteiro, lembrando muito a sua obra *Pietá* de 1924.

Figura 22, 23 e 24 - Fotos de Marcelle e Vicente e a esfinge de Gihza, 1920

Figura 25 - *Pietá*, 1924



Legenda: Vicente do Rego Monteiro, duas fotos de Marcelle e Vicente de 1920 e a esfinge de Gihza, criada com areia da praia; e *Pietá* (1924), óleo sobre tela.

Fonte: fotos pessoais de Vicente do Rego Monteiro em Walter Zanini (1997). Montagem do autor. PIETÁ. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2502/pieta>.

Toda a problemática artística implementada por Rego Monteiro nos anos 1920, em Paris, não somente materializa corpos que adquirem um relevo na pintura, impensado até aquele momento, mas também se baseia principalmente em pesquisas sobre o objeto estético. Desse modo, o retorno para o corpo é também um retorno para o objeto, que constitui a imagem formada na retina e sua imagem mental correspondente, assim como sobre a inspiração da técnica fotográfica: o aparelho que transforma

negativo em positivo, como o pintor ressuscita imagens indianas esquecidas pela memória.

Referências

- AUBENAS, Sylvie. *Gustave Le Gray: les monuments : la Mission héliographique*, 1851. In : Bibliothèque Nationale de France. http://expositions.bnf.fr/legray/arret_sur/1/index1d.htm. Acesso em: 27 mar. 2018.
- AYALA, Walmir. *Vicente Inventor*. Record. Rio de Janeiro, 1980. Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/1050739/vicente-inventor/>. Acesso em: 27 mar. 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie*. Paris: Allia, 1931.
- COGNIAT, Raymond. Au Salon des Indépendants. *Revue de l'Amérique Latine*, 1º mai 1926.
- COGNIAT, Raymond. Les artistes américains au Salon d'Automne. *Revue de l'Amérique Latine*, Tome X, n. 48, 1 décembre 1925, sect. 4 année.
- COLRAT, Bernard. Les Expositions. *La Renaissance Politique, Litteraire, Artistique*, n. 25, p. 7-8, juin. 1928. Disponível em : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k569785or>. Acesso em: 27 mar. 2018.
- DE CLERCQ, Louis. *Voyage en Orient et en Espagne: Monuments & Sites pittoresques de l'Egypte*. In: The Metropolitan Museum of Art, i.e. The Met Museum. Vol. 5. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283152>. Acesso em : 27 mar. 2018.
- DIVOIRE, Fernand. *Découvertes sur la danse : com desenhos de Antoine Bourdelle, Vicente do Rêgo Monteiro e André Domin*. Crès et Cie. Paris, France, 1924. Fenixx réédition numérique (G. CRÈS), FNAC, Ebook. Disponível em : <https://www.fnac.com/livre-numerique/a14210347/Fernand-Divoire-Decouvertes-sur-la-danse>. Acesso em: 27 mar. 2018.
- DUCHARTRE, Pierre-Louis. *Légendes, croyances et talismans des Indiens de l'Amazonie*. Paris: Tolmer, 1923. Disponível em: <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/5379281.html>.

FEYLER, Gabrielle. Contribution à l'histoire des origines de la photographie archéologique : 1839-1880. *Mélanges de l'école française de Rome* 99, n° 2, p. 1019-47, 1987. Disponível em : <https://doi.org/10.3406/mefr.1987.1577> Acesso em: 27 mar. 2018.

KERN, Maria Lúcia Bastos. O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 30, n. 2, p. 67-88, dez. 2004. Disponível em : <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/1317>

DE MONDENARD, Anne. La mission héliographique : mythe et histoire. *Études photographiques*, n. 2, p. 1-13, mai 1997. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127>.

MONTEIRO, Vicente do Rego. O Eterno em Arte. *Revista Renovação*, p. 7, jul. 1939.

PAPIER ALBUMINE. *Photographie par les procédés anciens*. In : Disactis.com. Disponível em: <http://disactis.com/albumine/albumine.php>. Acesso em: 27 jul. 2020.

STIRLING-MAXWELL, Sir William. Copied by the Sun. The Talbotypes from 'The Annals of the Artists of Spain'. 1847. In: MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/copied-by-the-sun-the-talbotypes-from-the-annals/865a3e89-4c31-4410-bca9-52f81d1acf2a>. Acesso em: 27 mar. 2018.

STIRLING-MAXWELL, Sir William. *Annals of the Artists of Spain*. London, J. C. Nimmo, 1891. Disponível em: <http://archive.org/details/annalsartistssporiguygoog>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ZANINI, Walter; MONTEIRO, Vicente do Rego. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes; Marigo Editora, 1997.

**Beckett entre a luz e a sombra:
a criação da imagem à luz das imagens de
Rembrandt Van Rijn nos espetáculos do
grupo de teatro Máskara UFG/GO¹**

Robson Corrêa de Camargo

Allan Lourenço da Silva

Introdução

Esta pesquisa parte do estudo das obras pictóricas do artista do barroco holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669). Este procurou usar o contraste entre luz, sombra e escuridão para gerar potencial simbólico e dramático na criação de imagem poética em suas pinturas. A historiadora de arte norte-americana Svetlana Alpers (2010, p. 66), define assim a apresentação das imagens realizadas por Rembrandt: “ensombrece as pessoas e os objetos. Seu quadro é difícil de apreender à primeira vista – os personagens e objetos, que parecem vir à luz saindo de um fundo sombrio, obscuro, estão presos à superfície de cor”.

Nesse sentido, procuramos compreender como tais fenômenos (em seus potenciais simbólico, poético e dramático, personagens e objetos presos à superfície de cor) foram utilizados pelo grupo de Máskara, para criar a imagem de palco na encenação das obras de Samuel Beckett, em espetáculo que reuniu vários pequenos textos do autor. *Curta Beckett – Short*

¹ Site Máskara: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>.

Beckett or Enjoy Beckett são performances produzidas pelo grupo ao longo dos anos 2014/2015 e 2016/2017. São compostas pelos textos *Vai e Vem – Come and Go* (1965); *Improviso de Ohio – Ohio Impromptu* (1981); *Esboço para Rádio I – Sketch for Radio I* (1961); *Texto para Nada – Text for Nothing V* (1950-1952) e *Cascando* (1962), encenação chamada pelo grupo de *Cascando: uma imagem como outra qualquer* (2016-17). O embaralhamento de Beckett à luz de Rembrandt levou-nos a pensar na criação da imagem dos textos de Samuel Beckett a partir do exame da luz e da sombra em seu potencial expressivo, permeados pela sua contraface: a escuridão, um fundamento físico do silêncio visual beckettiano. Para tanto, investigou-se neste trabalho a presença da luz e de seus meios-tons, as manchas de sombra e a escuridão que podem produzir imagens potenciais, contrastes e aumentar a importância na criação da imagem beckettiana. Principalmente a sugestão dos quadros de Rembrandt de que algo está aparecendo e desaparecendo em sua parca iluminação.

Valmir Perez (2012, p. 9), iluminador brasileiro, em seu livro *Luz e Arte*, afirma:

Estudar as artes e seus movimentos não é importante apenas para designers de iluminação, mas para todo aquele que deseja evoluir sua maneira de enxergar o mundo, de refletir mais seriamente sobre as questões de sensibilidade, do mundo abstrato da beleza e da harmonia.

Perez assim propõe o aprofundamento da percepção do pictórico e do teatral para o desvelamento das potencialidades artísticas. O estudo do ato de iluminar uma peça teatral através dos grandes movimentos pictóricos pode ajudar a compreender o fazer cênico como obra de arte. Isto pode ser pensado a partir das potencialidades em comum que ambas as formas artísticas apresentam em diferentes meios. Uma dessas potencialidades é a luz que teima em velar e desvelar a sombra e a escuridão.

Rembrandt van Rijn, pintor holandês do século XVII, potencializou seus trabalhos pela técnica da luz-escuro ou luz e sombra. A técnica, criada no Renascimento por Leonardo da Vinci (1452-1519) e intensificada no barroco por Michelangelo de Caravaggio (1571-1610), foi ampliada por

Rembrandt van Rijn, criando assim seu estilo de pintura que é conhecido como Rembrandtesco. Em seu livro *Arte e Percepção Visual*, Rudolf Arnhem (2013, p. 314) expõe:

Os quadros de Rembrandt apresentam de modo característico uma cena estreita, escura, para onde o raio de luz leva a mensagem animadora de um além, desconhecido e invisível em si, mas que pode ser percebido através de seu reflexo poderoso. Como a luz vem do alto, a vida da terra não está mais no centro do mundo, mas no seu fundo escuro. Os olhos são feitos para entender que o habitat humano nada mais é que um vale de sombras, dependendo humildemente da verdadeira existência das alturas.

De certa maneira, Rembrandt nos coloca num mundo de cavernas platônicas: ilusório, desconhecido. A leitura das imagens criadas pelo uso de luz e sombra neste artista barroco é um ponto de partida para entender os trabalhos desenvolvidos por esse grupo de pesquisa, e que vem realizando experiências sobre esses fenômenos expressivos desde 2009 para se pensar a imagem criada a partir das obras de Samuel Beckett no jogo da escuridão.

Vamos assim analisar o processo criativo de elaboração da imagem, mediante os fenômenos de luz e sombra desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Transdisciplinar Máskara da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob a encenação de Robson Corrêa de Camargo.

O Grupo Máskara: sua gênese caipora

No ano de 2002, na cidade de Goiânia, estado de Goiás, tem origem o Grupo Máskara – Núcleo de Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, Dança e Performances – sob a direção do encenador e professor Dr. Robson Corrêa de Camargo. O grupo estrutura-se dentro da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás e tem como objetivo realizar pesquisas sobre a arte do ator e do fazer teatral. Para tanto, desde a sua origem, procura realizar trabalhos teatrais dentro de uma perspectiva experimental que produza novas experiências estéticas.

Dessa maneira, sob a orientação de seu diretor/encenador, o grupo estabelece-se dentro de um princípio criativo que tem como norte a pesquisa de novas formas de criação da dramaturgia da encenação, na busca de uma linguagem que procure apresentar o espanto, o novo, e não a repetição de formas conhecidas. Uma pesquisa voltada para a compreensão das práticas teatrais existentes e que se propõe a ir em busca de outras possibilidades para a produção de seu método de criação. Para Adriel Reis (2016, p. 86): “O intuito do Máskara, desde a sua criação, é apresentar um teatro engajado e diferente. Segundo seu diretor, um teatro de arte que reflita e discuta a situação do homem, que se organize enquanto grupo de pesquisa com existência permanente nesta práxis teatral”.

Esse é um dos diferenciais do Grupo Máskara que procura apresentar novas experimentações de forma a estimular outros sentidos em seu método de trabalho na cena teatral goiana, nacional e internacional. Para o Máskara, um processo criativo teatral estrutura-se entre a prática e a pesquisa, de tal modo que busca realizar um teatro que possa proporcionar novos sentidos e outras reflexões.

Adriel Reis e José Reinato (2015, p. 331), no artigo “As performances-Teatrais do Máskara: as ‘multifacetadas’ no interior do Brasil”, afirmam: “O foco é o teatro e a profissionalização, bem como profundas reflexões teóricas e estéticas, levadas ao patamar da lógica acadêmica”. Nele tem-se o desejo de investigação constante das práticas existentes do fazer teatral, das técnicas de atuação, dos modos de produção e recepção. Não se trata apenas de decorar um texto, realizar algumas marcações e subir ao palco para representar e, no final, receber os aplausos; mas sim em pensar o fazer estético e como este pode – por meio do teatro, da dança e/ou da performance – instigar novas experiências e sensibilidades naqueles que produzem e nos receptores de suas obras. Camargo (2015, p. 286) faz a seguinte afirmação:

Poucas tentativas há de um teatro experimental de grupo e que organize um elenco que tenha existência constante em torno a uma proposta estética determinada e inovadora e que se fundamente em torno a um ideal estético de

um coletivo teatral. Uma proposta nesta perspectiva, que procure formar um público em torno a novas experiências de vida e abrir novas possibilidades estéticas na formação e na relação com a plateia, como é de se esperar, não arregimenta um grande público e exige assim uma relação amadora de seus artistas, pois não consegue subsistência autônoma.

O ato de experimentação estética do Máskara, proposto pelo encenador, permite que o grupo caminhe pelas margens do teatro tradicional e comercial. Nesse sentido, como em *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, o Máskara estabelece-se em um entre-lugar das produções teatrais contemporâneas para tentar desvendar ou chegar, em seus trabalhos, a uma margem imaginária repleta de desconhecimentos e possibilidades.

Para tanto, o processo de pesquisa do grupo estrutura-se desde a escolha da dramaturgia, do elenco, à criação da encenação com a equipe criativa. Todos os integrantes do grupo encontram-se em um processo intenso de pesquisa à margem ou, aliás, na busca dessa terceira margem nas produções artísticas do Máskara. Nessa terceira margem encontra-se também a escolha das dramaturgias para a realização dos seus espetáculos; ou seja, dramaturgos que possibilitem outras formas de perceber o mundo, a vida e o ser humano em si mesmo. Um dos escolhidos foi o irlandês Samuel Beckett (1906-1989) que, assim como o diretor do Máskara, encontra-se nessa outra margem de Guimarães Rosa. Assim, para Reis (2015, p. 87):

O Prof.º Dr.º Camargo é fruto de uma arte de contracultura, um diretor que nos possibilita um olhar sensível da arte enquanto agente transformador na sua interação social. A dramaturgia de Beckett é contra uma ordem, é nesse interesse, nessa esfera, que emerge a montagem de Godot, em Goiânia.

A marginalidade da dramaturgia de Samuel Beckett e do encenador do Grupo Máskara permite na sensibilidade da arte teatral um olhar de estranhamento sobre o ato da vida em suas múltiplas manifestações artísticas.

Samuel Beckett e sua dramaturgia subversiva

Os textos de Beckett procuram romper com a lógica da escrita dramática tradicional do teatro, muitas ainda fundamentadas nas notas da *Poética* (2008), de Aristóteles, em seu reconhecimento ou desconhecimento das unidades de tempo, de espaço e de ação. Em seus textos, os espaços, as ações de suas personagens e o tempo em que elas estão são, como afirma o diretor, indefinidos ou esgarçados ou borrados. Essa indefinição coloca tanto a construção da encenação quanto os atores e os espectadores em um entre-lugar, num limiar transluzente, onde todos nós nos encontramos à margem da lógica tradicional. Esse movimento de estranhamento ou de espanto faz indagar-nos sobre o porquê de Samuel Beckett no Grupo Máskara. Camargo (2015, p. 289) afirma:

Beckett nos interessa até hoje pela maneira singular que aborda o ser humano. Seus textos falam de múltiplos sentidos, de tortura, de ausência, de solidão, do humano, abrindo possibilidades sem fim de enfrentamento do fenômeno teatral a partir da relação palavra e cena, público-autor. Beckett apresenta o sem sentido do teatro, para uma busca de sentido, com as armas desafiadoras do fenômeno dramático. Beckett nos tem aberto várias possibilidades.

A (des)construção dos sentidos e dos modos operantes do fazer teatral em um estado liminar aproximam tanto a obra de Samuel Beckett quanto o trabalho do Grupo Máskara e permitem estabelecer um processo de criação dentro da (in)certeza e de seus princípios. O termo (in) não é aqui usado como prefixo de negação, mas para adentrar em suas certezas e questioná-las em seus valores absolutos e determinantes. Dessa forma, um universo inconsciente de possibilidades pode aflorar tanto no ato de se pensar sobre a vida, o mundo, o universo e o ser humano em si, em sua relação com o meio, quanto sobre outras possibilidades de uma escrita como a de Beckett. Uma escrita que instiga em seus espectadores e artistas, por meio da sensibilidade provocada pela arte teatral, outros sentidos e percepções. Samuel Beckett é assim considerado, por causa dessa escrita

inovadora, pelo crítico teatral Martin Esslin – um dos maiores ícones do Teatro do Absurdo do século XX. Como descreve Adriel Reis (2017, p. 4):

Beckett foi agraciado com o Nobel de Literatura em 1969, pelo conjunto das obras que incluem romances, peças de teatro, ensaios, contos, além de trabalhos direcionados para outras linguagens artísticas como roteiros de televisão e cinema, e peças radiofônicas. O dramaturgo é considerado um dos precursores do chamado Teatro do Absurdo, um termo amplo que tentava definir uma leva de dramaturgos diversos e marginais que caminhavam fora da dramaturgia tradicional, cunhado pelo crítico húngaro Martin Esslin, em seu extenso livro *o Teatro do Absurdo* (1961), publicado quase dez anos depois da estreia de *Esperando Godot* em Paris.

É dentro dessa dramaturgia e da forma de pensar de Samuel Beckett que Camargo aborda, junto ao Máskara e à cena teatral goiana, uma nova perspectiva do fazer teatral. E é a partir dessa proposta que esse encenador estruturará outras montagens que transitam entre o pensamento beckettiano e a “Terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa. Nesse sentido, o Grupo Máskara procurou produzir trabalhos, tais como: *Que Onde (What Where)*, em 2010; *Companhia (Company)*, em 2009; *Fim de Jogo (Endgame)*, realizado na cidade de Sopot – Polônia, em 2010. Todas são dramaturgias de Samuel Beckett que foram incorporadas pelo Máskara.

Figura 1 – Espetáculo *Companhia*, 2010 – (*Company*)



Legenda: dramaturgia de Samuel Beckett, encenação e concepção de luz de Robson Corrêa de Camargo e atuações de Ronei Vieira, Valéria Livera e Mariana Tagliari.

Fonte: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>.

Figura 2 – Espetáculo *Quê Onde* (2010) – *What Where*



Legenda: texto de Samuel Beckett, encenação e concepção de luz de Robson Corrêa de Camargo, atuações de Ronei Vieira, Mariana Tagliari, Ana Paula Teixeira, Valéria Livera e Robson Camargo como a Voz.

Fonte: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>.

Os espetáculos *Companhia* e *Quê Onde*, montados pelo Máskara, apresentam questões interessantes sobre a presença da luz na encenação. Em ambas as montagens, a luz figura-se enquanto um processo dialético, cujo objetivo é provocar percepções visuais e sensoriais. A luz não se figura mais somente como elemento de visibilidade, mas se estrutura como produtora de visualidades, espacialidades e temporalidades. Nela, formas e corpos são (des)construídos junto à dramaturgia de Samuel Beckett. A percepção dos espectadores é instigada ao máximo de sua capacidade na interação da luz e da escuridão. Esses fenômenos naturais são intensificados em seu potencial simbólico para a criação da imagem, do drama e outras sensações da cena em *Companhia* e *Quê Onde*. Essa percepção do potencial simbólico da luz em sua interação com a escuridão permeia o desvelar das sombras nas montagens do Grupo Máskara.

Esperando Godot (Waiting For Godot): a primeira montagem beckettiana do grupo Máskara em Goiânia

No ano de 2005, o encenador Dr. Robson Corrêa de Camargo decidiu montar a peça de Beckett *Esperando Godot*. Uma dramaturgia ousada que trata do desejo dos personagens Estragon e Vladimir de encontrar *Godot*. Essa montagem estreou em 2005 e teve as participações dos atores Karine Ramaldes (Lucky), Wesley Martins (Estragon), Saulo Dalago (Vladimir),

Valéria Braga (Pozzo) e do ator mirim João Pedro Caetano, conforme Figura 3 a seguir.

Figura 3 - *Esperando Godot* (2005-2006)



Legenda: dramaturgia de Samuel Beckett; encenação de Robson Corrêa de Camargo; Iluminação de Alexandre Greco; e atores, da esquerda para a direita, Karine Ramaldes (Lucky), Wesley Martins (Estragon), Saulo Dalago (Vladimir), Valéria Braga (Pozzo) e do ator mirim João Pedro Caetano.

Fonte: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>.

A montagem do Máskara trouxe, para os artistas e público da cena goiana, um estranhamento e uma inquietação sobre o fazer artístico, colocando o espectador em um estado liminar. Nessa apresentação, o público pôde perceber o quanto a pesquisa é essencial, não apenas no trabalho do ator, mas principalmente nos elementos da teatralidade. Assim como no trabalho do ator, a luz e outros elementos da teatralidade moderna ganharam autonomia e potencial dramático dentro do jogo. Esse potencial dramático enfatizado pela presença da luz é demonstrado pelo encenador – em conjunto com o iluminador goiano Alexandre Greco – na criação da imagem do texto beckettiano *Esperando Godot* (2005-2007).

Godot, realizado pelo Grupo Máskara, criou uma necessidade de examinar o processo empírico dos elementos de teatralidade constituídos para uma fundamentação prática e teórica sobre o estudo da luz como importante fator na criação da imagem. Portanto, a luz em *Esperando Godot* do Máskara cruzou a simples funcionalidade da visibilidade, construindo uma atmosfera onírica e dramática. A luz também foi um sinal e uma

linguagem. Um mundo onde todas as personagens estavam envolvidas na profundidade filosófica de Samuel Beckett, de uma abordagem não lógica que foi construída na desconstrução de si mesmo. Uma luz que buscou desvelar o que estava oculto e sempre presente: GODOT; porém, nunca será encontrado, pois, como o teatro, ele sempre vem, mas não permanece, e às vezes não se consegue vê-lo.

Godot é uma personagem oculta que não nos mostra nem mesmo sua aura, mais escondida do que o fantasma de Hamlet. *Godot* é um mito, um fantasma – *ghost* – que não gosta de ser revelado, mas sempre está presente, desde sua estreia em Paris. Uma personagem que permanece na escuridão filosófica das palavras de Samuel Beckett e na sombra das personagens que ele criou. *Godot* não tem uma hora para ser revelado, ele é iminente no processo da revelação, potencial não revelado, mas presente. É nesse entre-lugar, e no movimento de velamento e desvelamento, na interação de luz, sombra e escuridão, que, em 2014/2015, aprofundamos a criação da nova montagem do *Máskara: Curta Beckett*.

De Rembrandt para Beckett: a criação da imagem no grupo Máskara

O ato de pensar a imagem no Grupo Máskara passa por um processo criativo, no qual a pesquisa de elementos teatrais – como figurinos, maquiagem, cenografia, desenho de som e iluminação – é tão essencial quanto o trabalho do ator. Jean Jacques-Roubine (1998, p. 80) explica que: “Contrariamente às outras formas de arte, a encenação aparece em primeiro lugar como uma justaposição ou imbricação de elementos autônomos: cenário e figurinos, iluminação e música, trabalho do ator etc.”

Todos esses elementos são fundamentais para entender a produção artística deste grupo que vem desenvolvendo pesquisas sobre a criação da imagem dos textos de Samuel Beckett. Nesse entrelaçar dos elementos da dramaturgia cênica moderna que parte agora de uma análise da técnica rembrandtesca de luz e sombra nos espetáculos *Curta Beckett* e *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*, do Máskara.

A peça chamada pelo grupo Máskara como *Curta Beckett*, como descrito, é um conjunto de quatro pequenos textos de Samuel Beckett, como: *Esboço para Rádio I*; *Textos para Nada V*; *Improviso de Ohio*; e *Vai e Vem*. Nessa assembleia, os textos fragmentados são feitos ainda para outras mídias, como rádio e televisão, mas isso foi levado ao palco por esse grupo teatral, de modo a se pensar neles como uma única imagem dramática. É nesse cenário que Samuel Beckett encontra, no grupo Máskara, Rembrandt van Rijn pela presença dos fenômenos de luz, sombra e escuridão para a criação da imagem.

Em 2012, o grupo Máskara realizou a peça *Senhora dos Afogados*, escrita pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues (1912-1980), autor precursor do absurdo e do neoexpressionismo brasileiro (SILVA, 2018, p. 130). Nessa peça usamos pela primeira vez o conceito de luz e sombra inspirado por Rembrandt para a criação de uma plenitude dramática de potencial simbólico e poético. Esta pesquisa forneceu em 2013/2014 uma discussão acadêmica intitulada *Luz e sombra em Senhora dos afogados à luz de Rembrandt* (SILVA, 2013). Assim, o estudo pensado nessa produção do Máskara foi, também, uma preparação para realizar a criação da imagem na performance *Curta Beckett*.

Figura 4 – *Curta Beckett*



Legenda: direção de Robson Corrêa de Camargo, Grupo Máskara, 2014/15. À esquerda, os atores Ronei Vieira e Haroldo Araújo, no texto “Improviso de Ohio”; no centro, o ator Deusimar Gonzaga, peça “Texto para Nada V”; e, à direita, as atrizes Mariana Tagliari, Ana Paula Teixeira e Nataly Brum, no texto “Vem e Vem”. Criação da Luz: Allan Lourenço da Silva.

Fonte: <https://maskaranuclodepes.wixsite.com/maskara>.

Figura 5 - *Curta Beckett: "Esboço para Rádio I"* (2014/15)

Legenda: atores Ronei Vieira e Nataly Brum.

Fonte: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>.

Nessa montagem, realizada pelo Máskara, pôde-se ver que os fenômenos de luz, sombra e escuridão no espaço e o vazio constroem tanto a potencialidade dramática quanto o simbólico e poético da visualidade das peças curtas de Samuel Beckett. A luz não é apenas utilizada para o simples ato de iluminar ou fazer ver através da ideia de mimesis e verossimilhança, conceitos tão bem conhecidos no fazer moderno teatral. A criação da luz nessa montagem procura estabelecer um processo em que a sombra e a escuridão também são fatores importantes de revelação na criação de brincadeiras cênicas, visualidade e, acima de tudo, novos sentidos. Assim, como os textos de Samuel Beckett buscam romper com a lógica textual, a dramaturgia do Máskara, sob a encenação de Camargo, é construída na ruptura de um jogo da lógica de cena por meio desses fenômenos naturais e simbólicos. Essa construção imagética permite que os novos sentidos estéticos e sensoriais sejam trabalhados para intensificar a imagem/palavra em Samuel Beckett. Para isso, tentamos compreender isso velando e desvelando Beckett pela interação da luz e de seu lado escuro, a escuridão (SILVA, 2018, p. 133).

Essa interação pode ser vista nas imagens da peça *Curta Beckett*, na qual os personagens são construídos num jogo em que às vezes eles soam em vozes distorcidas, outros, em imagens intemporais e tempos diferentes. Todos esses personagens encontram-se entre a luz e a sombra, dentro de uma escuridão que gradualmente revela os dramas internos e externos;

e, em outros, observam o que é imaginado dentro deles. Assim, na cena “Esboço para Rádio I”, os personagens são seres que não são revelados; sombras difusas, cujos *Eus* são agora conhecidos um pouco além de suas VOZES.

Portanto, busca construir uma imagem envelhecida pelo tempo, em que a luz em seu tom âmbar estabelece zonas de sombra, criando certos mistérios e conflitos. Luz, sombra e escuridão também estabelecem outros espaços-tempos, simultaneamente, individuais e coletivos.

Para que se entenda melhor, é possível analisar as outras imagens que são zonas independentes de desempenho; porém, no final juntam-se criando uma única imagem dramática. A multiplicidade de tempos e espaços é fator importante para a compreensão da potencialidade da luz no teatro contemporâneo. A diretora e iluminadora brasileira Cibele Forjaz (2010, p. 152-153) esclarece:

A linguagem da luz é responsável, na encenação moderna, por conduzir o percurso da narrativa, juntando pedaços, encadeando cenas, criando signos que tornam inteligíveis aos olhos dos espectadores essas viagens no espaço e no tempo. [...] Não existe mais o sentido de totalidade da obra cênica, em que o tempo dramático caminha para a resolução do conflito através de uma sucessão casual de acontecimentos. A polifonia entra em cena, e com ela a abundância e a simultaneidade de signos, no qual imagens se espalham como constelações de significantes, deixando espaços vazios para o espectador adentre na obra.

Esses fatores, além de produzirem a imagem poética, criam e intensificam os dramas internos e externos, também geram os potenciais simbólicos do bem e do mal, das maquinações e das manipulações. Tudo isso produz um universo de segredos, mistérios e ideias que são guardados na escuridão da dramaturgia de Samuel Beckett. Tenta-se desenvolver na montagem uma dramaturgia visual que possa traduzir no jogo de encenar todas aquelas tensões criadas pelo dramaturgo irlandês. Essa dramaturgia visual foi possibilitada pela presença de uma luz que foi pensada em sua

interação com a sombra e a escuridão. Assim, Rudolf Arnheim (2013, p. 318) explica que:

O antigo jogo das forças de luz e obscuridade é feito para prender o objeto único, no qual o conflito entre a unicidade e dualidade cria um alto nível de tensão dramática e o conflito de dois opostos, numa união não consumada. Luz e sombra não mais são aplicadas aos objetos, mas deles fazem parte.

Nesse sentido, a luz, a sombra e a escuridão são essenciais em seus fatores simbólicos, poéticos e dramáticos para a criação da imagem da peça *Curta Beckett*, do Grupo de Pesquisa Interdisciplinar Máskara. *Curta Beckett*, o nome apresenta uma ambiguidade, um Beckett curto e um Beckett para se “curtir”.

A imagem criada pelo Máskara, para a encenação de *Curta Beckett*, pelo iluminador Allan Lourenço, inspira-se em uma pesquisa sobre os efeitos das obras pictóricas de Rembrandt van Rijn, cujos potenciais dramático, simbólico e poético são intensificados pela interação de luz e sombra, fenômenos que permeiam o trabalho deste artista e também de toda uma época conhecida como barroca. Trabalhos imagéticos de Rembrandt que velam e desvelam pela interação da luz, da sombra e da escuridão os conflitos pessoais e dramas sociais deste artista barroco, produzindo uma nova percepção do seu espaço performativo pictórico. Em Rudolf Arnheim (2013, p. XIV), encontra-se:

Quando olhamos um quadro de Rembrandt, aproximamo-nos de um mundo que nunca foi mostrado por qualquer outra pessoa; e penetrar neste mundo significa receber um clima especial e o caráter de suas luzes e sombras, os rostos e gestos de seus seres humanos e a atitude face à vida por ele comunicada – recebê-lo através da imediação de nossos sentidos e sensações.

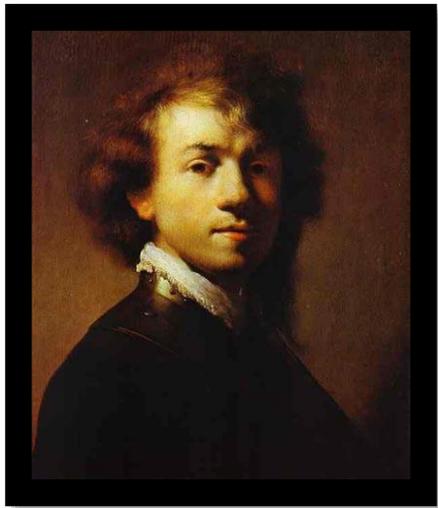
Embasados na afirmação de Arnheim, os trabalhos estudados por Rembrandt para a produção da imagem *Curta Beckett* foram: *A Ronda da Noite (Night Watching)*; *O Autorretrato do jovem Rembrandt (The Author Portrait of Rembrandt Young)*; e *A Parábola do Homem Rico (The Parabola of the Rich Man)*.

Figura 6 - *A Ronda da Noite* (1642), de Rembrandt van Rijn



Fonte: <https://revistacaliban.net/a-ronda-da-noite-de-rembrandt-luz-sombra-ecr%C3%A3-958e27521164>

Figura 7 - *Autorretrato do jovem Rembrandt* (1629), de Rembrandt van Rijn



Fonte: http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/rembrandt_autoretrato.htm

Figura 8 – *A Parábola do Homem Rico* (1627), de Rembrandt van Rijn

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola_do_Rico_Insensato.

As três imagens que se apresentam aqui foram escolhidas por causa da sua relação com os fenômenos de luz, sombra e escuridão na criação dos dramas em seus conflitos internos e externos ao produzir um espaço em performance. Nelas, esses fenômenos físicos naturais potencializam-se por meio de sua interação na produção de uma visualidade simbólica. Os segredos e mistérios sociais e pessoais encontram-se dentro de um velar e desvelar de tensões e conflitos do sujeito em si mesmo, no outro e em seu mundo. Essas imagens pictóricas de Rembrandt demonstram que ele não estava preocupado em apenas tornar seus personagens visíveis, mas sim trazer à tona o que se encontrava na escuridão, de modo a produzir uma imagem poética, simbólica e fortemente dramática.

Em Rembrandt não é mais uma questão de se pensar sobre a criação da luz, mas de entender que os fenômenos de sombra e escuridão – as trevas – são fundamentais na elaboração da composição da imagem e da dramatização do instante. Isso demonstra a importância da compreensão da pesquisa visual na criação da cena e do espetáculo no Grupo Máskara, em um processo que busca estudar e pesquisar esses fenômenos num ato de interação na construção da imagem e da liminaridade. Ou seja, um espaço que é construído entre a luz e a sombra, na escuridão dos conflitos sociais e dramas enfatizados de forma alógica em Samuel Beckett, que ora são vigiadas, ora são reveladas. Esta pesquisa, com base nos trabalhos do

artista holandês Rembrandt van Rijn, reforça a importância de se pensar a imagem teatral em seus poderes pictórico e imaginário.

Esta pesquisa serviu de base para estruturar a nova peça do grupo Máskara: *Cascando Beckett: uma imagem como qualquer outra*, sob a encenação de Robson Corrêa de Camargo, em 2016/2017.

Figura 8 – *Cascando Beckett: uma imagem como qualquer outra* (2016-2017)



Legenda: dramaturgia de Samuel Beckett, encenação de Robson Corrêa de Camargo e cenografia da Luz de Allan Lourenço.

Fonte: registro fotográfico de Allan Lourenço.

Analisar, refletir, compreender, explicar sobre os potenciais criados: simbólicos, imagéticos, dramáticos, na relação entre luz, sombra e escuridão – eis uma situação ardentemente desejável nesta pesquisa. Parafraseando Hamlet, iniciamos esse momento tão sutil examinando a melhor abordagem a ser feita. Há uma busca incessante de desvelar o que existe de velado na criação da imagem em *Cascando*. Elementos que se estruturam materialmente, tentando penetrar nos recônditos mais profundos de nosso inconsciente: produtor de mistérios, tensões, poesias, imagens que transcendem o nosso pensamento lógico, um estado entre fricção do natural e do simbólico.

Figura 9 – *Cascando Beckett*: uma imagem como outra qualquer



Legenda: encenação de Robson Corrêa de Camargo e Criação da luz de Allan Lourenço da Silva.

Fonte: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>.

A luz em *Cascando* é um elemento de imprecisão, de conhecimento e de tentativa de estabelecimento de situações do sagrado, enquanto a presença da escuridão procura-se estruturar em diálogo com formas do inconsciente coletivo em que atores, coreógrafos/dançarinos e espectadores encontram-se. Ao receber a incidência da luz no limite da escuridão, cria-se um espaço liminar onde se busca que as sombras do inconsciente coletivo esbarrem em imagens imprecisas, imperfeitas. Os atores e suas sombras tentam – no jogo do abrir e do fechar das janelas imperfeitas, incompletas, janelas que não se fecham e nem se abrem – constituir um processo repetitivo. Desse modo, também procuram estabelecer, nesta ação de abrir e fechar, um contato provocador com o espectador; pois, neste jogo de abre e fecha, quando recebem a luz em toda sua intensidade, na abertura ao exterior do olhar pelas janelas vazadas, as personagens buscam evitá-la, retirando-se para a escuridão ou para as sombras claras e escuras. Este movimento de embaralhamento adensa a compreensão do jogo da luz e sombra de Rembrandt feita anteriormente por outro grande artista holandês, o artista do excesso de luz e cor, o pintor Van Gogh (1853-1890), conforme declara em artigo da revista Abril Coleções (2011):

Rembrandt nunca tratou a luz de outra forma. A escuridão da noite é a sua forma, a sombra é a forma habitual da sua poética, o seu meio natural de expressão dramática. Nos retratos, nos interiores, nas lendas, nos episódios curiosos, nas paisagens, nas gravuras como na pintura, é com a noite que Rembrandt cria a luz.

Há assim, nesse momento, um conflito estabelecido pelo dramaturgo e, principalmente, pelo encenador e seus atores. A escuridão não é mais, em *Cascando Beckett*, um espaço para negar o espectador e direcionar o seu olhar pela luz, mas a própria presença de uma percepção que representa a presença/ausência. É como se toda aquela encenação fosse uma presentificação do seu próprio inconsciente que se revelava nas personagens. Estas, ao abrirem as janelas, eram iluminadas por uma fonte de luz. Assim, em forma onírica, o inconsciente coletivo do espectador, outrora em sua escuridão, era iluminado e as imagens projetadas num entre-lugar de sombras.

Figura 10 – *Cascando Beckett* (2016-2017)



Legenda: dramaturgia de Samuel Beckett, encenação de Robson Corrêa de Camargo. Na foto a coreógrafa e dançarina Warla Paiva.

Fonte: registro fotográfico de Robson Corrêa de Camargo. <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>

Portanto, em *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*, a equipe buscou estabelecer um processo criativo fundamentado na criação do contraste da imagem por meio da luz, da sombra e da escuridão. Assim, muito mais do que pensar em um jogo de luz que variou com o progresso do espetáculo, procurou-se instituir uma imagem em que esses fenômenos pudessem construir uma memória permanente e esvoaçada, em um tempo indeterminado, em um espaço agora real e imaginário. Nesse espaço liminar que foi originado pela interação entre luz e sombra, permeado pela escuridão, produziu-se um lócus – um espaço performático –, que se baseia em um entre-lugar da imagem da peça *Cascando Beckett: uma imagem como qualquer outra*. Os personagens que olham, através da crueza de suas janelas, são envolvidos por dois outros que andam em um espaço mítico criado por uma luz que transita pela presença de luzes de velas; também na observação de personagens executadas pelo público, que está na escuridão de um olhar atormentador pela (in)certeza do texto de Samuel Beckett e da criação imagética do Grupo de Máskara.

Conclusão

Esta pesquisa permitiu compreender a importância de se estabelecer um processo criativo de busca da imagem em que os elementos da teatralidade moderna – luz, sombra e escuridão – são fundamentais para a compreensão da dramaturgia visual. Essa dramaturgia visual foi e é possibilitada pela autonomia desses elementos, cuja pesquisa proporcionou uma nova percepção simbólica, poética e dramática sobre esses fenômenos na produção da imagem beckettiana. Entende-se, portanto, que a utilização desses fenômenos produziu significados interessantes na estruturação da imagem da encenação dos *Curta Beckett* e *Cascando Beckett: uma imagem como outra qualquer*, do Grupo Máskara. Por fim, esta pesquisa demonstrou que os estudos realizados pelo grupo sobre os trabalhos pictóricos de Rembrandt van Rijn sobre a luz e a sombra puderam auxiliar a

criação dramática da imagem de Beckett no Grupo de Pesquisa Interdisciplinar de Máscara da Universidade Federal de Goiás.

Assim, tem-se não somente o potencial da luz, mas também da sombra e da escuridão que, em suas interações e embaralhamentos, produzem entre-lugares, liminaridades e estranhamentos na dramaturgia de Samuel Beckett e na dramaturgia da encenação do Máskara.

Referências

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: O ateliê e o mercado*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. edição. Lisboa: Fundação Calouse Guilbenkian, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução Terezinha de Faria. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Máskara, uma aventura goiana*. *Rebento – Revista de Artes do Espetáculo*, n. 5, p. 285-290, jun. 2015.

FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: a partir do conceito pós-dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia (orgs.). *O Pós-Dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

EDITORA ABRIL. *Grandes Mestres: Rembrandt*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Abril, 2011. Volume 7. A163R. (Abril Coleções).

PEREZ, Valmir. *Luz e Arte*. 1. ed. São Paulo: De Maio Comunicação e Editora, 2012.

REIS, Adriel Diniz dos; Reinato, Eduardo José. As Performances-Teatrais do Máskara: as “Multifacetadas” no interior do Brasil Central. In: CAMARGO, Robson Corrêa de (org.). *Performances da Cultura: ensaios e diálogos*. Goiânia: Kelps, 2015.

REIS, Adriel Diniz dos. O Teatro em Beckett: anotações das palestras e oficinas proferidas por Stanley Gontarski no Seminário Esperando Godot de Samuel Beckett 50 anos no Brasil, Goiânia 2005. Karpa 10 (2017). Disponível em: www.calستا.edu/al/karpa/adrielreis#

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2. p. 409-413.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SILVA, Allan Lourenço. *Cascando Beckett: um diálogo entre Rembrandt van Rijn (1606-1669) e Edward Gordon Craig (1872-1966)*. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, 2018.

SILVA, Allan Lourenço. *Luz e sombra em Senhora dos Afogados à Luz de Rembrandt*. Monografia (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2013.

SHAKESPEARE, William (1564-1616). *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

De quem é este corpo? Usos da memória em performances *queer*

Luciene de Oliveira Dias

Icaro Ribeiro da Silva

“Um novo tempo há de vencer pra que a gente possa florescer, e, baby,
amar, amar sem temer”

(Liniker com participação de Johnny Hooker, Flutua)

Introdução

A expressão *queer* configura-se a partir de uma existência de corpos compulsoriamente marginalizados em função de não atenderem aos requisitos impostos pela normatividade de gênero. Ela foi disseminada a princípio – e fora dos limites marginalizados geograficamente – como um termo pejorativo utilizado para classificar pessoas que não se enquadravam nas definições amparadas pela normatividade. Importante ressaltar que essa referência para a classificação estava situada nos moldes impostos pelos princípios heteronormativos. Contudo, o termo *queer* foi apropriado e ressignificado nas décadas de 1980 a 1990 e passou a ser utilizado para sustentar e batizar uma teoria que se encarrega de entender e contrapor-se às estruturas binárias da heteronormatividade. Agora, *queer* contempla-se como uma categoria conscientemente opositora ao que foi construído e consolidado como normal e normativo (LOURO, 2001).

Um dos nossos propósitos, na presente escrita, é provocar um aprofundamento na Teoria *Queer* e obter uma boa dose de reflexões que a interconecte definitivamente às Performances Culturais, entendendo que

estas sempre demandarão pluralidade em suas abordagens, conforme estabelecido por Milton Singer (1955). Pela lente das Performances Culturais, apostamos que as memórias impostas e/ou construídas pelos corpos *queer* são expressões, ações e manifestações humanas capazes de serem pinçadas para estudos que visem contradizer os princípios compulsoriamente ditados pela relação pretensamente lógica entre sexo, gênero e desejo, conforme estudado por Butler (2013).

Com a sustentação metodológica de uma revisão bibliográfica, problematizamos a questão em dois momentos. Inicialmente fazemos a proposição de um aporte teórico e conceitual acerca do que sejam memória e Performances Culturais, além de um debruçar sobre a teoria *queer*. Essa ancoragem tem o objetivo de fortalecer o lugar do debate e relacioná-lo com a interdisciplinaridade que marca os estudos em Performances Culturais. Depois, em um segundo ponto de reflexão, propomos pensar o corpo a partir da produção e representação cultural da diferença, rastreando a constituição de performances culturais, corporais e de gênero ligadas às construções de memória do *outro*.

Conceitos interdisciplinares

Por memória, acordamos com Simson (2003) quando estabelece que esta consiste na habilidade de registrar fatos e experiências e, mais que isso, transmitir esses mesmos fatos e experiências a partir de mecanismos diversos. A memória existe como uma vasta possibilidade de diferentes expressões, sendo que sua condição está relacionada a fatores como poder, cultura e esquecimento. Ao poder é atribuída a função de organizar a memória como uma teia de relações. Nessa operação, os grupos de poder que constroem a memória atuam em acordo e reproduzem a sociedade normativa. Já a cultura é acionada pelo seu potencial de selecionar o que deve ou não ser lembrado, em detrimento do que deve ou não ser esquecido. Importantíssimo ressaltar que a memória, ainda de acordo com Simson

(2003), pode manifestar-se de forma individual ou coletiva e, ainda, como memórias marginais ou subterrâneas (SIMSON, 2003).

Conforme apontam Araújo e Santos (2007), a constituição da memória individual, mesmo estando delimitada a uma esfera subjetiva, fomenta-se a partir de uma experiência interativa com uma memória coletiva. Esta, por sua vez, trabalha a favor de quem tem o poder de selecionar o que será lembrado ou esquecido. No entendimento da memória como interceptada por caracteres individuais e coletivos, identificamos o esquecimento como uma possível semente na estruturação das chamadas memórias marginais ou subterrâneas. Preenchida pelos silêncios, enquanto mecanismo do esquecimento na memória coletiva, a delimitação de marginal ou subterrâneo regulamenta o apagamento no coletivo, segundo Pollak (1989).

A ideia dos silêncios apresentada por Pollak (1989) explora exatamente a exclusão de memórias dentro da memória oficial em prol de uma ideia de unificação. Logo, o silêncio não gera o esquecimento, mas gera o afastamento dessas lembranças da memória coletiva. Grupos carregados de trauma, de vergonha, ou tidos como marginalizados ou minoritários, são os detentores dessa memória chamada subterrânea, mesmo como integrantes e componentes da organização social.

Nesse sentido, a heteronormatividade é utilizada como ferramenta de dominação e hierarquização. O gênero e a sexualidade, assim como outras categorias de organização e classificação, são responsáveis por situar corpos e sujeitos na esfera da marginalidade. Vinculando essa estruturação da memória coletiva e oficial à heteronormatividade, reconhecemos esta como mais uma ferramenta de poder que atua a favor do poder hegemonicamente constituído. Identificamos, assim, a condição dos corpos *queer* e suas subjetividades como externos a tudo o que contempla uma memória oficial, hegemônica e normativa.

Se os corpos identificados como *queer* – sendo constituídos a partir da diferença, da oposição e da rejeição ao tido como normal e regulador – localizam-se externamente ao que foi estruturado como aceitável, então

buscamos acionar aqui práticas, ações e reações que possibilitam o seu reconhecimento. Partimos de uma afirmação apresentada por Ramos (2016) ao operar o conceito de *repertório* apresentado por Diana Taylor para alcançar a perspectiva do corpo como repertório. Estabelecemos, a partir daí, um diálogo entre as Performances Culturais e as práticas do corpo, que são identificadas no trabalho referenciado como performances incorporadas.

As performances incorporadas apresentam-se como possibilidade de preservação e perpetuação de memórias e cultura tendo em vista a legitimação que é atribuída à tradição escrita. Esta tradição, por sua vez, privilegia quem caminha em sintonia com a normatividade que reproduz o modelo de dominação, seja ela cultural, social ou de interações (TAYLOR, 2013). Consequentemente, essa operação não prioriza outros componentes da cultura externos à delimitação baseada em uma produção gráfica, como também impõe um distanciamento e impossibilita o contato, a interação e a participação de vários elementos da produção cultural na cultura propriamente dita.

A importância de tais práticas incorporadas dentro do estudo das performances situa-se exatamente na identificação de ações que compõem as interações e as percepções relativas à vida cotidiana. Essas ações estão presentes e consolidadas por meio da reprodução, transmissão, identificação e incorporação, ultrapassando, então, as delimitações dentro de uma determinada produção cultural (TAYLOR, 2013). Logo, essas práticas estão presentes no estudo das Performances Culturais por representarem um objeto dentro dessa metodologia.

As Performances Culturais estão situadas, inicialmente, como uma metodologia voltada à compreensão de produtos culturais humanos entendendo sua diversidade e complexidade. Entretanto, a abordagem e a amplitude das Performances Culturais focam na compreensão da forma como cultura, fruto de uma produção humana, a partir do entendimento de sua elaboração como resultado da experiência, organização e execução. Em consequência, as Performances Culturais, muito corriqueiramente,

constituem-se como um campo que constrói um contraste com outras culturas e analisa a relação entre os diferentes pontos de vista, vinculados a quem observa e a quem atua na produção da cultura (CAMARGO, 2012).

Pelos estudos da performance, Taylor (2013) apresenta o repertório a partir da compreensão de que também existe um arquivo. A estruturação deste arquivo está situada naquilo que possui um caráter histórico, mas atravessado por um processo de seleção que o reconhece como pertencente à memória. Este arquivo fundamentou-se inicialmente em uma tradição de valorização da escrita, mas toma novas formas a partir de novas possibilidades, enquadrando-se em “materiais supostamente mais duradouros”. Já o repertório constitui as práticas, sua transmissão e os mecanismos de perpetuação, transformação e continuidade.

A partir de uma abordagem prévia acerca de alguns conceitos inseridos na abrangência das Performances Culturais, apontamos algumas reflexões relativas ao gênero, objetivando entender o seu caráter social. O gênero é performado, de acordo com o entendimento de Butler (1988), sendo que sua determinação não acontece estritamente a partir de distinções naturais ou biológicas. Em acordo com a pesquisadora, entendemos que o corpo recebe um significado cultural, pois neste corpo são inseridos, pelas estruturas sociais, comportamentos, atos e regulações que irão guiar a forma como esse corpo atua.

A ideia da performance está posta a partir da forma como este corpo atua socialmente sobre todas as pressões, imposições e regulações a que está submetido. Essa atuação parte da situação histórica em que o corpo é fixado e, conseqüentemente, passa a reproduzir, atuar e dramatizar o seu processo de construção como um objeto cultural. Alcançamos, assim, o corpo cultural. Esse trabalha em prol de uma estrutura vigente profundamente vinculada às relações consolidadas a partir da heterossexualidade compulsória, sintetizada pelo masculino e pelo feminino dentro da estrutura familiar mediante uma ótica de reprodução dessa mesma cultura e estrutura (BUTLER, 1988).

Revisando a norma que atribui legitimidade ao que podemos chamar aqui de cultura heterossexual, Sedgwick (1990) aponta a existência de uma consolidação pensada a partir de pessoas não homossexuais para organizar e categorizar as pessoas homossexuais. A homossexualidade é significada socialmente, a partir da perspectiva heterocentrada, como opositora às normas sociais, assim como outras categorias que também são objeto de poder pela cultura vigente (SEDGWICK, 1990).

Tal abordagem apresenta uma personagem primordial, designada corriqueiramente como “armário”. Esse, por sua vez, passa a ser símbolo da opressão de quem é compulsoriamente colocado dentro ou autorreferenciado como fora dele. Considerando a expressão popular “sair do armário”, este ato implica em conquistar a liberdade para viver a sexualidade fora das imposições heteronormativas. Enquanto estiver dentro do armário, a pessoa é oprimida por seus desejos e coloca em questionamento seu papel social. Quando se coloca fora deste, suas práticas eróticas, expressões culturais e desejos passam a caracterizar sua existência de maneira imperiosa na sociedade heteroconduzida. Internamente à normatividade social, essa pessoa é compulsoriamente posicionada como opositora à ordem.

Dessa forma, Sedgwick (1990) aborda de maneira detalhada o que chama de homosocial. Não se trata mais de práticas eróticas ou desejo, uma vez que a ideia de um homosocial, para a estudiosa, está pautada especificamente numa realidade em que a sexualidade atribui ao corpo um caráter pleno de identificação social. Assim é que a sociedade não se vê diante de um ser humano, mas sim diante de uma bicha, sapatão ou traveco. A partir dessa compreensão, tudo o que somos é determinado pelo nosso corpo sexuado, e muitas vezes nossa sexualidade é considerada socialmente uma perversão. Conseqüentemente, identificamos como a sexualidade toma forma dentro das relações sociais e como esta passa a ser preenchida por práticas, expressões e ações que a identificam, significam e reproduzem.

O corpo, em seu sentido cultural, é preenchido a partir de sua realidade sócio-histórica, mas ainda organizado e hierarquizado servindo às lógicas de um binarismo que estabelece uma relação primordial entre o masculino e o feminino. A partir dessa concepção dos binarismos – que pressupõe não somente as expressões deste corpo, mas também seus desejos –, a cultura trabalha a serviço de normas sociais que são veiculadas nos diversos núcleos, camadas e setores de uma sociedade e cultura que visam exatamente a continuidade dessa norma (LOURO, 2004). Sexo, gênero, desejo e sexualidade tornam-se, então, uma única categoria de identificação e organização social linearmente organizada. Ainda de acordo com Guacira Lopes Louro (2004), essa categorização representa o caráter compulsório e disciplinador das relações sociais, salienta as diferenças e as discrimina.

O corpo é, assim, objetificado, trabalhado, moldado e manipulado por essas relações que, operando a partir de um sistema que evidencia e prioriza binarismos, atribui os sentidos de normalidade ou anormalidade. Entendemos que o corpo e sua expressão são reprimidos para a perpetuação da normatividade, que identifica e coloca em evidência o que está fora de suas regulações. É nesse lugar, externo à norma, que está o corpo *queer*. Regressando ao início de nossa discussão, a abordagem de Ramos (2016) acerca do repertório mostra como o corpo relaciona suas práticas incorporadas às performances culturais mediante a experiência, a transmissão e a produção de quem performatiza. O corpo *queer* importa, e muito, uma vez que sustenta saberes e fazeres de tudo o que está fora da memória oficial.

Da mesma forma, Leda Martins (2003) diz que o corpo nos leva a compreender como os cruzamentos transformam a cultura, uma vez que esse mesmo corpo conserva e integra o repertório. O corpo ultrapassa as delimitações do arquivo, incorporando e reconhecendo as marcas da cultura, seus símbolos e significações. Assim é que o corpo não somente é responsável por memórias e sua transmissão, como também está inserido em uma lógica de organização e hierarquização.

O corpo *queer* está fora da normatividade, mas isso não o impede de ser dotado de uma identificação, comumente lida como opositora. Esta identificação parte de uma relação delimitada entre sexualidade, gênero e desejo, em que é fundamental destacar que ela faz parte de um sistema cultural. A masculinidade e a feminilidade, enquanto categorias culturais integrantes de uma história heteronormativa, são transmitidas e reafirmadas por diversos mecanismos de poder. Entretanto, as performances, como práticas e incorporações dos corpos, ultrapassam as relações sustentadas por binarismos.

Identificamos o corpo *queer* como um repertório que é socialmente construído a partir de uma oposição ao regulador, por incorporar e reproduzir o contraste à norma. Até aqui exploramos algumas abordagens entrelaçando nossa discussão entre corpos *queer*, Performances Culturais e memória. Nossas lentes a partir daqui estarão focadas nos corpos identificados como *queer* e na memória, questionando a relação entre memória marginal e corpos postos à margem pelas normas e pelas regulações sociais.

Algumas margens *queer*

As identidades culturais caminham paralelamente à diferença. A produção da identidade não é marcada por um sistema único constituído de relações a partir da semelhança e compatibilidade, mas a partir de uma ordenação em que as negações estão colocadas, precedendo à estruturação “daquilo que é” está posto “aquilo que não é”. Dessa forma, sustentamos nossa compreensão em acordo com o que estabelece Tomaz Tadeu da Silva (2000), para quem o processo de constituição identitária passa pela exclusão de elementos díspares no qual nem sempre ocorre a afirmação, mas, na maioria dos casos, o que sustenta essa constituição é a rejeição.

A construção da identidade e a forma como é trabalhada, a partir de uma proposta de fixação, mantêm um caráter cultural (SILVA, 2000) e possibilita-nos localizar os corpos *queer* no lugar da diferença. Esta fixação

encarrega-se, especialmente, da perpetuação de uma estrutura única. Entretanto, nesse processo, que é sustentado nas e para as relações de poder, ocorre uma normalização de determinadas existências em detrimento de outras. Como consequência, identificamos a performatividade *queer* não somente na oposição, mas também na hierarquização e na não inserção de fatores culturais e sociais nos moldes de um pensamento unicamente estabelecido a partir da binaridade de gênero.

Como aponta Stuart Hall (2006), as identidades já não são fixas e estáveis. As bases tradicionais consolidadas a partir de nacionalidades e classes são desestabilizadas com emergência da individualidade, o descobrimento do inconsciente, os movimentos e as políticas identitárias, a globalização e o contato entre culturas divergentes e a consolidação de novas categorias como raça, gênero e sexualidade. Portanto, as identidades são constituídas, também, pelo contato e interação, o que nos conduz a romper com a ideia de estabilidade que os estudos de identidade apresentam a nós correntemente. As performances *queer* ajudam-nos a pensar toda essa mobilidade que os estudos apontam sem, necessariamente, ter que colocar tais *performers* como possuidores de uma identidade aos moldes propostos por Hall (2006), mas admitindo que essas pessoas ajudam a romper com o pensamento hegemônico.

Uma outra personagem que apontamos nessa busca por fortalecimento dos estudos da diferença é a representação. É através da representação que as existências concretas são significadas e visibilizadas, o que coloca as performances *queer* como importantes atuantes na provocação necessária para os estudos da diferença. Aqui, o poder é conectado, pois se vincula ao poder de representar e representar-se (SILVA, 2000). Percebemos que o caráter regulador da performatividade *queer* está vinculado a uma experiência subjetiva e pessoal, mas também integra o sistema social, no qual as representações, o poder e as negações tomam forma. Esta não tem seu sentido atribuído exclusivamente aos mecanismos de dominação e legitimação, pois também os contrastes interferem na significação.

Nossa premissa é que os processos de construção e significação moldam o “eu e o outro”, conforme definições de Silva (2000). Essa modelagem não opera pelo reconhecimento da experiência e vivência pessoais, mas a partir de valores sociais. Logo, temos as identidades culturais exercendo um papel semelhante à memória e ao corpo, atribuindo signos e significações que contornam e inserem essas categorias num sistema de repressão e oposição. O destaque dessa representação do corpo *queer* está nas referências, transgressões, normas e hierarquias. Muito embora não possamos afirmar uma identidade *queer*, acionamos a performatividade *queer* como estratégia para pensar identidades culturais.

A postulação desse esquema trabalha em prol de um embate entre a manutenção de uma única corporeidade estável a partir dos binarismos e o fortalecimento de corporeidades múltiplas e performatizadas em diferentes corpos. Mesmo diante do discurso que prioriza a individualidade, a percepção da coletividade, que carrega o corpo de significações sociais, sobrepõe-se (SAWAIA, 2001). Lidamos, assim, com um verdadeiro combate que produz e reproduz os marcadores sociais da diferença. Massificação e exclusão caminham juntas, sendo que pela massificação é possível caracterizar como o poder influencia e trabalha na produção da exclusão social. A partir de Sawaia (2001), estabelecemos que a diferença, enquanto categoria analítica, é pautada como local onde as pessoas que são colocadas como diferentes possam reconhecer-se na própria diferença.

Outra contribuição de Sawaia (2001) é quando aponta como a identidade não está centrada em uma unidade estável, mas se localiza como identificações múltiplas em curso. Por conseguinte, mesmo reconhecendo que a diferença é marcada por choques, negociações e hierarquias, as identificações acham-se nas relações, sendo que as performances *queer* embaralham conceitos previamente impostos pela normatividade. Temos nesses duelos a presença constante do eu e do outro. Corpos que performatizam o não hegemônico e atravessam o caráter regulador e normativo, como fator de reconhecimento, identificação, diferenciação e segregação.

Na relação conflitante entre o eu e outro, o outro é sempre reconhecido pelo lugar de oposição.

Identificamos um movimento histórico de rejeição do outro fomentado por uma tensão na interação entre os opostos sustentada pela negação do outro. O caráter normativo e regulador gera um ambiente social de conflito quando falamos de interações sociais. Recorrendo a Goffman (2002), é possível entender que o processo de representação ocorre nas interações sociais. Há uma projeção do eu no outro e a interação fica marcada por performances culturais corporificadas em um corpo *queer* que espelha todo o não ser do eu hegemônico.

Essas representações estruturam-se e podem ser acessadas por performances culturais corporais carregadas de estereótipos heteronormativos. Existe a consciência de que a representação do eu, que ocorre numa esfera pública, é agregada a uma disciplina social que valida e legitima a própria representação (GOFFMAN, 2002). Assim, identificamos quem é *queer* e como este corpo é inserido, ou não, nas interações e relações sociais e culturais. O corpo e as representações *queer*, que apresentamos como carregados de oposição às regulações e plenamente consciente disso, estão dispostos no lugar do outro e do diferente. Essa localização ocorre a partir dos processos de negociação – e/ou genocídio – das diferenças.

O corpo *queer* representa a oposição com a normatividade de gênero à medida que performa e interage com outros corpos. Para além do processo de representação de si e do outro, identificamos as performances *queer* como potenciais combatentes do pensamento binário e normativo. Reforçamos que este abalo é fundamental porque, de acordo com Hall (2006), é necessário reconhecer que não há uma estabilidade definidora *a priori* uma vez que nossas existências dão-se a partir das interações sociais. Hall (2006) vai além e estabelece que as identidades culturais na pós-modernidade são constituídas também e substancialmente a partir dos processos cultural, social e histórico. Por este caminho, as pessoas estão

imersas em suas interações com outras culturas, com os paradigmas existentes na sua própria cultura e com suas interações e representações.

Ultrapassando os processos de ressignificação do termo e a consciência desse antagonismo entre as normas e as regulações, identificamos a forma como os corpos *queer* estão presentes nas organizações sociais e na cultura. Identificamos ainda que os corpos *queer* estão vinculados às diversas representações e às performances que se propõem a desestruturá-los. É com essa complexidade em mente que surge a pergunta: “de quem é este corpo?”, que se traduz em uma estratégia para que tragamos para a superfície da discussão a necessidade de provocar reflexões sobre os usos da memória acionados pelos corpos que performatizam sexualidades dissonantes. A quem interessa apagar/silenciar ou visibilizar/problematizar as existências que provocam abalo na estrutura social normativa? Estamos nos referindo aqui a corpos que preenchem um espaço muito específico na cultura e possuem atributos subjetivos no sistema social.

Salientamos também, conforme os apontamentos de Miskolci (2007), que o corpo performativo *queer* ultrapassa as relações que se opõem às estruturas binárias de uma heteronormatividade compulsória. Esse *queer* é antagonista a essas regulações e, adicionalmente, compreende como as estruturas dessa heteronormatividade compõem toda a organização social e cultural de uma sociedade. Interessante a observação de que a heteronormatividade é encontrada até dentro de relações e práticas que não são heteronormativas.

A performatividade *queer* está presente nos meios e nas comunidades heteronormativas, o que possibilita fortes reflexões acerca da impossibilidade de pautas focadas no binarismo de gênero. Essa presença performativa é verificada com mais precisão no meio constituído como homossexual, visando localizar outros corpos e expressões não heteronormativos que sofrem de forma mais evidente com a opressão dos processos disciplinadores (MISKOLCI, 2011). Acordamos aqui que performances e representações *queer* compreendem a heteronormatividade como um instrumento cultural, social e como ferramenta de poder. Entendemos que a

heteronormatividade compulsória opera inclusive em corpos que não são heterossexuais ou cisgênero.

Acrescentamos a essa discussão que não é somente a heteronormatividade compulsória que molda o arcabouço das relações e da hierarquia social, mas o “macho”, como corpo e ato, faz-se presente e é responsável por carregar em si uma série de elementos que permeiam práticas e expressividades performativas na sociedade em geral. Esse “macho” reafirma sua estrutura biológica, que é a referência primordial para a consolidação desse corpo, mediante sua atividade e participação nas relações sociais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2010).

Diana Taylor (2013) aponta para a existência de um roteiro, considerando que nosso ambiente está organizado como um drama social, já que nossas práticas estão situadas em todo um sistema de interação. Exatamente nesse sistema é onde as performances culturais desenvolvidas estão alicerçadas. Consideramos que esse alicerce consolida-se a partir das estruturas culturais, sociais e históricas que constituem a relação entre o corpo performer, suas ações e seus processos de recepção, que mantêm a força de uma audiência e, ao mesmo tempo, integra o todo no qual as performances culturais tomam sua forma.

Longe da ideia de constituir-se como uma cópia ou repetição da interação, este roteiro molda os dramas sociais. A orientação desse molde é ativada pelo cenário de uma performance de corporeidade, linguagem, comunicação e figurino (TAYLOR, 2013). Tudo isso assemelha-se muito a um arranjo teatral, num palco onde é perceptível a atuação das personagens que integram a sociedade. Nele destacamos, conforme ressalta Albuquerque Júnior (2010), a expressividade do macho. Trata-se de um sujeito ativo, manipulado e domesticado, moldado para ter sua masculinidade reafirmada por meio de sua corporeidade e expressividade. Tal afirmação e reafirmação acontece em todos os elementos que constituem sua representação, sejam corporais sejam comportamentais.

Diante de toda a afetação pelo roteiro que permeia os dramas sociais, identificamos o papel da fêmea. Esta, por sua vez, ressalta-se pela recusa

às performances que desvirtuam a dominação do macho, em coerência com a forma como são alocadas nas práticas sociais em que estão delimitadas. A heteronormatividade compulsória, a exaltação cultural pela imposição do macho e a organização de sexo-gênero-sexualidade são características regulatórias, normativas e performáticas.

Acionar a performatividade *queer* pode contribuir muito para o debate, se voltarmos à abordagem de Pollak (1992) e sua necessária percepção de si, porque é partir dessa autoidentificação que acreditamos ser possível dimensionar a multiplicidade. Destacamos que essa percepção é totalmente ancorada na trajetória de vida, que leva as pessoas a operar a partir de uma forte crença em sua representação. A identidade novamente mostra-se como um processo individual, como forte valor social, que demanda sentimento de pertença e inserção em grupo sociais. Por isso, a necessária ressalva sobre o que seria uma “identidade *queer*” e nossa escolha por abordar aqui uma performatividade operando a partir das bases da diferença. A memória está inserida em um contexto de conflito, em que o poder e aqueles que o detêm exercem sua influência na construção da identidade coletiva (POLLAK, 1992).

É sintomático perceber que, conforme Gondar (2016), a memória trabalha para a manutenção de uma estrutura hegemônica. Ela é um campo de batalha entre a lembrança, o esquecimento e o poder hegemônico. Nesse terreno conflituoso, a memória social é moldada. Assim, as representações e as performances corporais e/ou de gênero fazem parte de um processo novo. Elas contêm contatos, interações e construções que possibilitam que, ao acessar a memória já cristalizada (GONDAR, 2016), alcancemos algo completamente novo.

Os corpos *queer* performatizam o que escapa à normatividade, seja de gênero, sexo, sexualidade; e, ao fazer isso, contribuem para uma verdadeira reorientação da memória coletiva. O espaço delimitado a estes corpos pela normatividade coloca-os na margem do esquecimento e da exclusão. Contudo, acreditamos que se situar à margem, na exclusão e na contramão da norma, não significa necessariamente que se está fora das

relações sociais, da construção da memória coletiva. Orientar nossa corporeidade a partir dessa posição marginalizada evidencia corpos que carregam memórias que não são suas, são corpos que pesam, como já nos alertaram Louro (2001) e Butler (2013), e dos quais devemos nos libertar.

Considerações

É urgente ressignificar a expressão *queer* e nos aliar de uma vez por todas a uma necessidade conceitual. Sendo assim, a teoria *queer* continua extremamente relevante para provocar novos acionamentos contra a compulsoriedade de gênero. Mas sua ressignificação visa contemplar corpos, existências, identidades e representações que foram forjadas por um viés exclusivamente negativo. A partir desse movimento, acreditamos ser possível transgredir a heteronormatividade e atuar positivamente na construção de novas vidas, sociedades e cultura.

As performatividades *queer* estão presentes em muitos espaços e contam com corpos em constante interação na sociedade heterocentrada. Ler estes corpos enquanto performances culturais e agenciar dentro do campo interdisciplinar um debate são condições para que tenhamos sucesso no combate ao pensamento único, que somente percebe possibilidade de existência a partir do binarismo de gênero. É fundamental romper com o imaginário social que estabelece relações, especialmente as familiares, compostas por pessoas com papéis fixos, e buscar uma concepção que contemple nossas diversidades existenciais. Isso porque nossos corpos performam, interagem e estão mergulhados na cultura que carrega seus símbolos e significados.

Corpos possuem memória e precisam ocupar todas as representações cotidianas de forma livre e comprometida com o respeito às diferenças. As performances de gênero são fundamentais no processo de busca por esse respeito. Almejamos muito além da identificação dos corpos *queer*, queremos acionar o debate para reorientar a própria história. Nossas memórias questionam o holocausto, as produções cinematográficas carregadas de

fobias sociais, o verdadeiro genocídio provocado pela explosão do HIV/Aids, as mortes e as violências cotidianas que têm direção certa: todos os corpos que não refletem o pensamento hegemônico racista, machista, misógino e heterocentrado. Queremos abordar novas memórias, e a teoria *queer* nos é apresentada como uma das portas de entrada para novas escritas.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Máquina de fazer machos: gênero e práticas culturais, desafio para o encontro das diferenças. In: MACHADO, Charliton José dos Santos; SANTIAGO, Idalina Maria Freitas Lima; NUNES, Maria Lúcia da Silva (orgs). *Gênero e práticas culturais: desafios históricos e saberes interdisciplinares*. Campina Grande: EDUEPB, 2010. p. 22-34.
- ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: implicações políticas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 79, p. 95-111, 2007.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, v. 40, n. 4, p. 519-531, dez. 1988.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*, 2012. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Camargo.pdf. Acesso em: 29 maio 2020.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na vida cotidiana*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, Edição Especial 'Por que Memória Social?' v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016. Disponível em: http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.
- LOURO, Guacira Lopes. Marcas do corpo, marcas de poder. In: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. p. 75-90.
- MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, n. 26, p. 63-81, 2003.
- MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização (queer theory and sociology: the challenging analysis of normalization). In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 2007, Campinas, SP. *Anais...*, vol. 16, 2007. p. 1-19.
- MISKOLCI, Richard. Não Somos, Queremos: reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro (org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011. p. 37-56.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo como Repertório nas Performances Culturais. *Rascunhos, Uberlândia*, v. 3, n. 2, p. 53-64, dez. 2016 .
- SAWAIA, Bader Burihan. Identidade: uma ideologia separatista. In: WANDERLEY, Mariangela Belfior et al. (orgs.). *As artimanhas da exclusão*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 119-127.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: University of California Press, 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. *Augusto Guzzo Revista Acadêmica*, São Paulo, n. 6, p. 14-18, maio 2003. Disponível em: <http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57>. Acesso em: 17 jun. 2020. doi: <https://doi.org/10.22287/ag.voi6.57>.

SINGER, Milton Borah. The Cultural Pattern of Indian Civilization: a Preliminary Report of a Methodological Field Study. *Far Eastern Quarterly* XV, 15.1, 1955. p. 23-36.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Performando para manter a *jazz dance*: uma análise sobre a tradição no *Jazz Roots*

Lenise Cardoso Lima Nogueira

Rafael Guarato

Ocorre anualmente na França, o evento de *jazz dance* intitulado *Paris Jazz Roots Dance Festival*¹. Esse encontro assumiu caráter internacional e é voltado para o compartilhamento e interação de pessoas interessadas na dança e música jazz em sua estética considerada tradicional. Desse modo, as vestimentas, os ornamentos, as músicas, os movimentos e as especialidades utilizadas durante a ação da dança assumem uma espécie de compromisso ao oferecer uma cristalização do passado de fazeres jazzísticos de comunidades negras estadunidenses das primeiras décadas do século XX. Esse festival enfatiza o período entre 1920 e 1940, mediante uma pretensa transposição desse passado – e, junto dele, de seus fazeres culturais – para as primeiras décadas do século XXI, realizado majoritariamente por pessoas não afrodescendentes.

Apresentado esse panorama genérico, é notável que o evento possua como objetivo a defesa e a manutenção de uma tradição de dança, através do termo *roots*, cuja tradução literal para a língua portuguesa equivale-se à concepção de “raízes”. Há portanto, uma reivindicação de pertencimento

¹ O evento é uma iniciativa de dançarinos franceses e teve sua primeira edição em 2006, ocorrendo anualmente. O festival envolve aulas de dança, concertos de dança, festas, apresentações e competições solo. O evento recentemente criou um site específico (<https://www.jazzroots.fr/>); porém, inoperante até o momento de escrita deste texto. Desse modo, as principais fontes de acesso às informações imagéticas sobre o evento foram coletadas em vídeos publicados na plataforma YouTube e no acervo fotográfico do evento, postado na sua rede social no Facebook (<https://www.facebook.com/ParisJazzRoots/>).

a específicos fazeres de *jazz dance*. O movimento de declarar distinções no interior das danças *jazz* é motivado por haver diferentes estéticas que hoje são classificadas dentro do termo *jazz dance*. A segmentação das danças que se vinculam ao conceito de *jazz* foram propostas ainda no final da década de 1950, pelo crítico de *jazz* e musicólogo estadunidense Marshall Stearns, conceituada em seu livro *Jazz dance: the story of american vernacular dance*, publicado em 1968². Nessa obra, Stearns divide o gênero *jazz dance* em duas categorias: a primeira nomeada como *jazz* “vernacular, tradicional ou autêntico” que teria existido entre as décadas de 1920 a 1940; e a segunda *jazz* “moderno ou teatral” que ganhou suas formas nos palcos e shows entre os anos de 1940 a 1960. Essa distinção stearnsiana contribuiu para a separação dos períodos e a categorização do *jazz dance* em “afro-estadunidense” e “euro-estadunidense”, bem como suas ramificações em estilos. O emprego do termo *jazz roots* como categoria descritiva de um modo de dançar *jazz* apareceu no século XXI, em razão dessa separação dos múltiplos estilos de *jazz dance*³. Neste texto, optamos em utilizar *jazz dance* para falar dos estilos (*jazzes*) em geral, no entanto, como sabemos que os termos perdem-se em quantidade, para definir ambas as categorias, usaremos *jazz roots* e *jazz cênico* quando for viável demarcar essa linha divisória stearnsiana pós-1950⁴.

No Brasil, estudos sobre *jazz dance* apresentam aspectos incipientes, tanto no volume de estudos encontrados como na ramificação de *jazz*

² O livro foi reeditado em 1994, sendo a edição que tivemos acesso.

³ Vale destacar que o termo *roots* já era usado por acadêmicos para falar da existência das raízes no sentido de origem africanista do *jazz*. Entretanto, nos EUA, o termo vernacular e autêntico, como categoria, é mais comum do que o adjetivo *roots*, sendo este utilizado como adjetivo para qualificar as relações de pessoas afrodescendentes com valores culturais mais amplos de matrizes africanas. Cf. Dolores Kirtan Cayou (1970) e Katrina Hazzard-Gordon (1985).

⁴ Nossa escolha justifica-se por compreender que há um movimento atual internacional em reivindicar o termo *roots* ao invés de vernacular, entendendo o conceito de *roots* como aglutinador das concepções de tradição e autenticidade. Assim como, o termo *jazz cênico* nos parece mais apropriado do que os termos “teatral” e “moderno”, por designar fazeres de *jazz* que passam a assumir preocupações especificamente cênicas; bem como, o termo “teatral” pressupõe uma submissão da arte da dança à arte do teatro, ao pleitear que a dança somente possui domínio cênico ao se aproximar do teatro. De modo similar, o termo “*jazz moderno*” carrega consigo o pensamento racionalista eurocentrado e branco, sugerindo a ideia de progresso na passagem do vernacular ao moderno, tratando, portanto, este como desenvolvido e aquele como etapa anterior desse mesmo desenvolvimento.

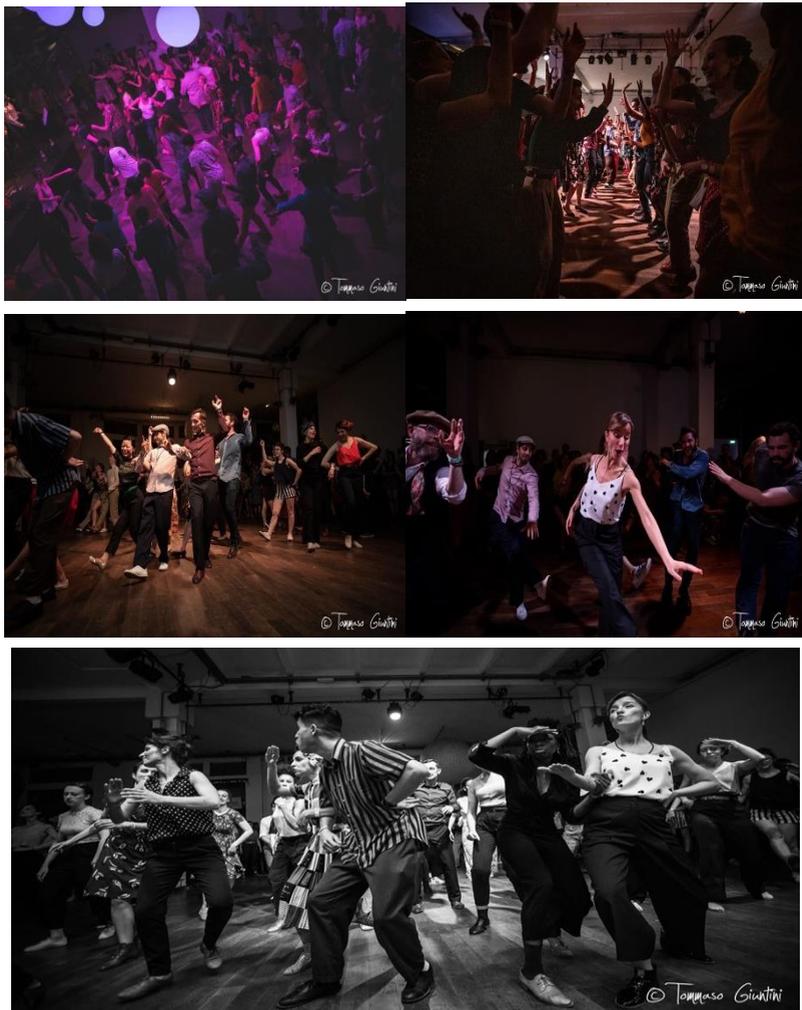
abordado⁵. Em decorrência disso, os desafios teóricos e metodológicos para sua investigação fazem-se constantes. Sabendo dessas limitações, para tracejar a discussão sobre tradição do *jazz dance* e compreender suas especificidades no *jazz roots*, sustentaremos como ponto de partida o conceito de tradição hasteado por Marshall Stearns. No entanto, devido a sua definição apresentar aspectos pouco elucidativos, recorreremos a teóricos Raymond Williams (1979) e Eric Hobsbawm (1997) que impelem a concepção de tradição e, paralelamente, esboçaremos os encaixes que perpassam a existência das “raízes jazzísticas”, buscando descrever as características gerais que permitem formular uma “raiz” para *jazz dance*.

Para esse exercício, as informações fotográficas serão tratadas como imagens, entendidas nas premissas da historiadora Maria Bernardete Ramos Flores (2015) como recursos que nos conta sobre uma multiplicidade de temporalidades, tendo em vista que “a imagem contém muitos tempos. A imagem está fortemente sobre determinada: ela joga, se poderia dizer, com vários quadros a uma só vez.” (FLORES, 2015, p. 247). Para tanto, selecionamos imagens e as organizamos em dois painéis para dialogar com a dimensão teoria-realidade, a partir das quais retiramos informações que nos permitirão compreender de modo mais aproximado, os aspectos formais que auxiliam na reivindicação da tradição. À guisa de considerações finais, daremos atenção aos aspectos que permitem fazer inferências sobre a *reinvenção das tradições* pelo prisma da categoria *roots*, tangendo aspectos da memória e do performático do corpo como norteadora de um modo específico de improvisar, buscando compreender a possibilidade da criação dentro de uma tradição e o corpo em movimento como lócus simultâneo entre passado, presente e futuro.

⁵ No Brasil, não há publicação ou tradução de livros sobre *jazz dance*. Contudo, temos menos que uma dezena de artigos falando do *jazz dance* a partir do seu contexto histórico nos EUA e seu desenvolvimento como prática artística no Brasil. O *jazz dance* estabeleceu-se em nosso país por meio de eventos promovidos principalmente por Carlos Machado (MUNDIM, 2005), e chegou com uma estruturação firmada pela vertente cênica, disseminada pelo intercâmbio de artistas estrangeiros como Lennie Dale, Luigi, Ron Forella, Jo Jo Smith e Betsy Hang, pela circulação de apresentações televisivas e por filmes musicados, assim como se instaurou em escolas, festivais e espetáculos de dança.

Mantendo a tradição do “jazzismo”: improvisação, reinvenção e performatividade jazzista

Painel de imagens 1 – Fotografias do salão de festa durante o *Paris jazz roots festival*, Paris, 2019



Fonte: Tommaso Giuntini⁶.

⁶ Essas e outras imagens estão publicadas no Álbum *Let's Dance 2019*, na página do festival na rede social do Facebook, disponível em: <https://www.facebook.com/pg/ParisJazzRoots/photos/?tab=album&album_id=2519707678042475>. Acesso em: 10 ago. 2019.

A imagem, como elo físico com seu referente, mostra-nos capturas de danças e interações entre corpos durante um show do evento *Paris jazz roots dance festival*. Este conjunto de imagens disposto em formato de painel (Painel 1), pretende demonstrar um salão de festa que contava com música jazz ao vivo e almejava promover um ambiente social, cuja interação é embalada por movimentos corporais que apresentam características que os aproximam. Nossa hipótese inicial é que a distinção que permite promover a expressão *jazz roots* consiste justamente nessas *similitudes eletivas*.

Partindo do princípio de que a *jazz roots* não evidencia seu fazer por uma sistematização de passos, movimentos ou coreografias, é possível avistar nessas imagens danças elaboradas por duplas ou solos nos quais importam menos a técnica e o estilo específicos de danças presentes em cada corpo, prevalecendo um princípio que orienta os corpos, designado pelo termo *swing*. O *swing* opera como uma espécie de espectro que fornece elo entre os corpos, sendo responsável tanto por fornecer vínculo comunitário pela descontração, do envolvimento e da participação ativa dos integrantes, como pela expressão individual, a criatividade e a receptividade ao jazzismo⁷.

A vinculação ao *jazz roots* pressupõe que dançarinos e músicos experimentem uma troca de energia, assim como relação com o grupo que habita o mesmo espaço engendra-se pela ideia de espontaneidade no uso de repertórios pessoais de movimentação. Desse modo, os saberes-fazer dos integrantes nesse espaço do salão não se fecham no roteiro ou numa estrutura operacional da técnica estilística. No entanto, é possível traçar alguns aspectos que aproximam os corpos dentro de uma dinâmica de movimentação que assume características estéticas peculiares, sendo elas: a) flexão de joelhos segundo o compasso binário da música jazz; b) despojo na execução de movimentos com membros superiores e inferiores; e c) não rigidez do quadril e tronco. Esses três elementos associados permitem uma estética que sugere uma “liberdade de movimento”, pois, ao oferecer

⁷ Dançar jazz, *performar* pela interação da dança e música jazz.

múltiplas combinações de encaixes anatômicos não restrito às técnicas sistematizadas, o jazzista dançarino desfruta de um campo corporal de atuação que passa a assumir o aspecto de “liberdade” para dançar.

Nesse primeiro painel, não existe a designação de um “centro”, um performer em destaque, nem uma intensidade voltada prioritariamente para a criação desse ou daquele jazzista. De início, expressa-se visualmente algumas características por nós descritas, as quais serão agora acrescentadas de aspectos introduzidos por estudiosos de *jazz dance*, auxiliando como diálogo para alavancarmos nosso debate. De acordo com a pesquisadora e professora de dança estadunidense Dolores Kirton Cayou (1970, p. 30, tradução nossa):

A dança jazz, ‘moderna’ ou não, está relacionada à expressão total de um grupo de pessoas e suas experiências. A dança não existe sem a sua música e para considerar as implicações da música que coloca a maior importância na expressividade da pessoa ou grupo de pessoas. É perceber a vívida diferença entre a tradição da dança do jazz e a tradição da música europeia e movimento.

Na bibliografia estudada, paira o consenso de que o *jazz dance* encontra-se num ajustado equilíbrio que aglutina: 1) técnica corporal combinada com abertura para a criação individual de experimentação; 2) música jazz; e 3) interação e contribuição do espectador para a performance do jazzista, instaurando uma estética da presença. Marshall Stearns e Jean Stearns (1994), por exemplo, deram ênfase à improvisação contínua e à música jazz com seus ritmos propulsivos. A liberdade de improvisar e de colocar-se em cena, estabelecendo discursos alternativos com o corpo, dá relevo ao fazer que passou a ser anunciado como “livre e inventivo”, conectando o jazzista com o seu entorno, escrevendo e reescrevendo os códigos artísticos por meio de uma postura performática de si, como postula o pesquisador Richard Schechner (1985, p. 126):

Eu chamo de performance quando artistas promovem 'transformações' e aqueles em que os artistas retornam aos seus pontos de partida 'transportados'. 'Transportados', porque durante a performance os artistas são 'levados

para algum lugar', mas no final, muitas vezes assistidos por outros, eles são 'resfriados' e voltam à vida cotidiana exatamente onde eles entraram. O artista vai do 'mundo comum' ao 'mundo performativo', de uma referência de tempo / espaço para outra, de uma personalidade para uma ou mais outras.

Portanto, a performance jazzística pressupõe uma transportação do ator e de sua audiência a determinado lugar, de se fazer presente em espaços específicos onde acontece uma espécie de "mundo recriado" momentaneamente⁸. No cerne do engajamento do performer de *jazz roots* implica o risco real, intimado à evocação da criação e da relacionalidade com os integrantes do lugar, no qual o espectador-participante tem o direito de intervir ou permanecer com um olhar exterior. Na improvisação, o jazzista é intimado a ser o criador e espectador da cultura da qual faz parte, assim, ele:

[...] é chamado a "fazer" (*doing*), a "estar presente", a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*se met en place*). (FÉRAL, 2008, p. 209).

Na linguagem experimental do *roots*, a improvisação comporta diferentes entonações, fazendo com que os modos de interagir assumam o aspecto de uma *imprevisibilidade esperada*, em que cada grupo de pessoas ou indivíduos isolados produza uma plasticidade que apresente, aparentemente, infinitas combinações. No entanto, ao mesmo tempo, encontra-se limitada às molduras do fazer e reinventar segundo à expectativa de seus espectadores. Esses limites são estabelecidos pela manutenção do compasso quaternário com sua característica de *swing*⁹; obediência do corpo e

⁸ No entanto, essa transportação momentânea pode assumir aspectos permanentes nas vidas dos sujeitos, é o que Schechner denominou como *transformation* para se referir a situações em que os eventos performáticos contribuem para atuação do performer também na vida social de modo mais amplo.

⁹ Musicalmente, o jazz é especificado pela aplicação da colcheia suingada. Enquanto na música clássica as colcheias em compasso 4/4 ocupam a metade de um tempo, sendo designadas como colcheias exatas e permitem a contagem

seus movimentos à música executada (se o ritmo da música diminuir, o dançarino também deve diminuir o ritmo de sua dança); expectativa dos observadores sobre o uso de movimentos virtuosos ou demonstração de exímio técnico; assim como aos gestos que fazem uso dos quadris ou das iniciativas de convites para interação. Há portanto, uma previsibilidade na improvisação do *jazz roots*, mas mesmo assim, a criação-improvisação produz a sensação de “acontecimento único”, mediante as propostas de recombinações de movimentos corporais do gabarito do jazz e do aparecimento do que o coreógrafo Bob Boross (2014, p. 10) definiu como “‘sentir’ e ‘ser’ a dança”, tramadas conforme os próprios corpos que atuam, suas experiências, exibição e permeabilidade relacional.

Nesse processo, combinação da dinâmica de chamada e resposta é um traço que assume características de fundamental e é esperado dos dançarinos de *jazz roots*. A chamada e resposta é tratada como uma alusão à memória da dança africanista que ganhou aspectos específicos nos EUA (STEARNS; STEARNS, 1994). Segundo Patrícia Cohen (2014)¹⁰, são essas características que mostram o *continuum*, que é a continuidade histórica, cultural, social e cinética, que liga o presente do corpo que dança à tradição das matrizes e a possibilidade de inspiração e efetivação de novas versões:

[...] uma vez que aceitamos o ‘forte relacionamento entre as danças das culturas africanas tradicionais e as danças dos negros americanos’ e a influência na dança social, popular e teatral americana, o *continuum* é estabelecido. Entendemos que as raízes da música jazz e da dança estão profundamente enraizadas nas tradições das culturas da África Ocidental, nas quais a música e a dança são aspectos funcionais da vida cotidiana - suas passagens, alegrias, tristezas. (COHEN, 2014, p. 4, tradução nossa).

da música no ritmo exato de “um, dois, três, quatro”. No jazz, ocorre uma subdivisão desta contagem, gerando o swing com uma contagem que insere um tempo entre as notas: “um-e dois-e três-e qua-e”.

¹⁰ Nem todos os estilos de *jazz dance* partem da contínua improvisação com o elemento primordial de chamada e resposta. Em regra, o jazz cênico não incorpora esse tipo de improvisação, contudo, as criações individuais dos ícones de jazz, que se tornaram padrões técnicos, são consideradas como pertencentes dessa “liberdade” de expressão que o jazz proporciona. Então, a improvisação estaria na técnica híbrida que impulsionou o artista a inventar seu jazz e no segmento da reprodução coreográfica atual (o ensino e as apresentações de coreografias) é um testemunho disso.

A autora acredita que é somente com esse conhecimento do vernáculo afro-estadunidense e a “autêntica dança do jazz” como ponto de referência, que será viável uma transmissão da memória social do *jazz roots* e das diversas influências aos estilos de jazzes. Por isso, ela se encarregou de compilar os elementos sociais e cinéticos considerados tradicionais, potencializadores da articulação do jazzista e o performer em cena e sua indissociação à resistência histórica e daquilo que estamos chamando de *reinvenção da tradição*. Esse caráter simultaneamente “real” (estado de “agoridade”) e “construído” (formação técnica anterior) configura-se com aspectos estruturais no *jazz roots*¹¹. Em síntese, há duas camadas do *jazz roots* – a social e a cinética – organizadas da seguinte maneira no Quadro 1 a seguir:

Quadro 1 – Elementos Sociais e Cinéticos.

Elementos sociais	Elementos cinéticos
Comunidade - o círculo [ou semicírculo]	Uso do pé chato
Criatividade individual dentro do grupo	Articulações dobradas do quadril, joelho e tornozelo
Incentivo vocal	Torso articulado e inclinado
Falta de separação entre intérprete e espectador	Isolamentos de partes do corpo
Desafios amigáveis entre os dançarinos [competição]	Aterramento (terra)
Atitude de confronto (“na sua cara”)	Embelezamento e elaboração de improvisação
Alegria	Policentrismo
Chamada e resposta	Angularidade e assimetria
Interação (conversa) entre músicos e dançarinos	Expressão pessoal e criatividade

Fonte: Cohen (2014, p. 5, tradução nossa).

Outro elemento que caracteriza a *jazz roots* é o reconhecimento e a valorização de suas vinculações históricas afrodescendentes. Há portanto uma declaração corporal de empoderamento e dignificação de movimentos e fazeres de danças oriundas de comunidades afro-estadunidense.

Mesmo quando apresentado como entretenimento para uma plateia, o jazz se baseia nas experiências e nas danças vernaculares de seu povo – de Charleston e Jitterbug a salsa e hip-hop. As formas vernaculares são incluídas na forma de arte e usadas como mais uma ferramenta para a auto-expressão. Podemos

¹¹ Hazzard-Gordon (1985, p. 427) cita como exemplo de trabalhos que se empenham pelo estudo dessas danças sociais (no sentido de dança vernacular ou autêntica) afro-estadunidense, os autores: Herskovits (1941), Kealiinohomoku (1975), Wharton e Daniel (1977), Hansen (1967), Thompson (1966), Anderson (1960), Kurath (1965), Hertzberg (1977), Parrish (1942).

usar os termos derivados do jazz ou influenciados pelo jazz para descrever misturas contemporâneas, mas a forma da dança estará sempre na vanguarda da capacidade de resposta ao pulso das pessoas. Quando aceitamos o conceito de dança jazz como um *continuum* baseado nas raízes da África Ocidental, com ramos teatrais e vernáculos divergentes, cada um dos quais criando continuamente novos ramos que gradualmente, mas inevitavelmente, geram novas formas de dança jazz combinada, também podemos aceitar uma definição mais ampla de dança jazz. (COHEN, 2014, p. 7, tradução nossa).

Aqui chegamos a clivagem que gostaríamos de mostrar, a maioria dos trabalhos acadêmicos sobre a dança social afro-estadunidense (*jazz roots*) tem-se preocupado com os aspectos de saberes técnicos fundamentais e estruturantes da atuação, atribuindo ênfase na questão das retenções de matrizes africanas. Entretanto, sem menosprezar a importância desses estudos, estamos propondo enfatizar neste trabalho a emergência da “agoridade” da criação na improvisação jazzística e as doses peculiares de tradição, reinvenção e reinscrição, firmadas ao momento da ação de “jazzear”¹², que nos oferece um panorama de reconhecer a *performatividade* do *jazz roots*. Nessa perspectiva, tomaremos como referência central, a improvisação de artistas do *roots* durante a existência de rodas de dança.

A *improvisação prevista*¹³ do *jazz roots* valoriza a ação em si, na qual o jazzista aparece com sua matéria-prima – o corpo, seu jogo e suas competências. “Porque a dança do jazz é um fenômeno experimental que vive no corpo e na alma do dançarino de jazz e na música [...]” (HEILANDO; MEGILL, 2018, p. 11). Esses argumentos podem ser visualmente notados no Painel 2 a seguir:

¹² Criar por meio da dança jazz.

¹³ Produzida em tempo “real”, a improvisação é considerada como qualidade do *jazz roots* por proporcionar novos caminhos ao artista, instigando-o a encontrar “soluções no agora”.

Painel de imagens 2 – Roda de jazz roots, interação e improvisação.



Fonte: Tommaso Giuntini (2019).

Constata-se no Painel 2, três partes maiores da cena: os jazzistas performers à frente (em local de destaque); outros jazzistas no “semicírculo”, que intercalam atuação e observação; e a distribuição dos espectadores (sentados e em pé). Os jazzistas do semicírculo interatuam com as escolhas gestuais dos performers. No domínio do desempenho, o estilo pessoal do performer amplifica-se no controle corporal, nos contornos das formas, na plasticidade do corpo que se posta em caráter de autoafirmação. A

atuação dos performers ao centro é sempre acompanhada da interação de outros performers que não estão ao centro, gerando um sentido coletivo em que a autoafirmação do outro opera como autoafirmação de todos, nuancadas no acompanhamento presencial e participação por reação às propostas e aos estímulos corpóreos.

Cada gesto paralisado na lente fotográfica revela-nos a participação dos envolvidos, expressões faciais, braços e mãos, inclinações de tronco, flexão de joelhos que entoam conversas permeada pela linguagem corporal. No congelamento da imagem apresentada, observamos a existência da sonoridade percorrendo o ambiente por meio da vocalização que surge de várias pessoas copartícipes.

Na absorção e exteriorização desse conjunto de formas (musicais e gestuais), o performer instala corporalmente o ritmo música-dança e vice-versa, ressoando ambiguidade de significações, deslocamento dos códigos e deslizos das possíveis sobreposições gestuais. O foco não se concentra no produto acabado e ordenado mas no processo, na condução e no uso dos sentidos compartilhados, na apresentação de aforismos e hipérbolos, atribuindo à realidade de ressignificações que compõem, a cada instante, partes de um conjunto “incompleto” e que se faz e se reforça no momento da ação.

Durante a improvisação, a entrada e a rotatividade de cada performer evoca movimentos que se encontram, e, por vezes, são aparentemente parecidos, mas com filiações técnicas presentes nos corpos que não são unívocas nem uniformes. Mesmo que as criações sejam meticulosamente ritmadas e sigam uma linha de apropriação e reiteração de estilos tradicionais, elas recebem interferências diretas da ocasião e do corpo que dança, os gestos transitam pelo *jazz cênico*, técnicas de diferentes estéticas presente nos corpos, e retorna à sinuosidade da ação permanente e sua lógica interna que lhe dá sentido.

A performance de *jazz roots* como atos de transferência: tradição e memória

Se o *jazz roots* possui abertura ao tempo presente, aglomerando corpos com formações estéticas distintas – assim como sua execução e caracterização não dispõem de sistematizações delineadas – em que reside o *roots* no jazz? Ou elaborado de outra forma: quais são as “raízes” deste jazz que reivindica para si um vínculo com um passado de uma outra georeferencialidade (o evento ocorre na França e não nos Estados Unidos da América), com maioria étnica formada por não afrodescendentes e elaborado a partir do presente?

Para tentarmos compreender esses paradoxos, dois conceitos são centrais: tradição e memória. Consideramos esses conceitos importantes para este estudo por entender que há uma declaração explícita de reivindicação de uma tradição por meio do termo *roots*; assim como a vinculação às tradições afrodescendentes pressupõe um exercício daquilo que comumente é chamado de memória. Por esse viés, o conceito de “tradição seletiva”, de Raymond Williams (1979), fornece um leque de possibilidades ao postular que toda tradição atualiza-se no presente, promovendo acréscimo de novos comportamentos, valores e sentidos enquanto operacionaliza modificações. O princípio desse conceito é entender que toda e qualquer tradição é feita a partir do presente, e que é no hoje que formulamos e reforçamos os sentidos que atribuímos ao nosso passado.

Seguindo essa esteira de pensamento, a tradição passa a ser entendida não como algo dado e vinculada a um passado distante, mas como uma produção ou produto do passado continuamente reiterado e atuante no presente. O historiador Eric Hobsbawm (1997) tratou esse aspecto não fixo de valores culturais do passado no presente como “invenção da tradição”, no sentido de que toda tradição é inventada por pessoas e grupos de pessoas, inserindo a perspectiva de um conjunto de práticas, de natureza simbólica ou ritual que são plasmadas e reguladas, que tem como objetivo

intrínseco desenvolver determinadas normas de comportamentos e valores. Por intermédio de uma relação com um passado – real ou imaginário –, há a reiteração constante de práticas que são empregadas numa dinâmica de atualização de normas de comportamento ensinadas e transmitidas a novos membros.

Em prol dessa tradição e sua reinvenção, que se transforma à medida que novos defensores e herdeiros com suas intencionalidades e práticas surgem, temos o *jazz roots* que impõe sua efetividade dada a carga de seleção histórica que atravessa sua formação e a permanência de aspectos considerados pelos seus fazedores como legítimos e outros considerados destoantes. Nisso, o *jazz dance*, com porção “tradicional”, é pleiteado por representantes que entendem a existência de uma lógica de marginalização e lutam para a sobrevivência consciente dessa prática que sobrepõe a apresentação em palco e a comercialização. Raymond Williams (1979) destaca que a tradição é ativamente modeladora e se expressa com limites dominantes e pressões hegemônicas. Logo, o presente é pré-moldado como efeito de certos significados e práticas que foram escolhidos para ênfase enquanto outras práticas e significados são postos de lado ou abandonados.

Sabendo desse processo marcante e os contrastes operados a muitas continuidades práticas, deliberadamente seletivas com ratificação cultural e histórica de uma ordem contemporânea, Williams lança o acautelamento com o seguinte excerto:

É significativo que grande parte do trabalho mais acessível e influente da contra-hegemonia é histórico: a recuperação das áreas rejeitadas, ou a reformulação de interpretações seletivas e redutivas. Mas isso, por sua vez, tem poucos efeitos a menos que as linhas para o presente, no processo real de tradição seletiva, sejam claras. Sem isso, qualquer recuperação pode ser simplesmente residual ou marginal. É nos pontos de *conexão* vitais, onde uma versão do passado é usada para ratificar o presente e indicar as direções para o futuro. (WILLIAMS, 1979, p. 119, grifo do autor).

Portanto, a seletividade do que persiste de passado na tradição possui um lastro político de projeção para o futuro. Os sujeitos do tempo presente reinventam suas tradições mediante as expectativas e os anseios do tempo presente, que são projetados para seus futuros e para o dos grupos sociais a que se vinculam. O *jazz roots* reitera as peculiaridades estéticas de movimentos do jazz afro-estadunidense em que os “tradicionalistas” insistem que é a prática comum entre a comunidade negra, sendo tratada como as raízes das danças africanistas que originaram o *jazz dance*. Marshall Stearns e Jean Stearns (1994) principiam essa problemática no meio acadêmico quando insinuaram na introdução do livro *Jazz dance: the story of american vernacular dance* que a dança “vernacular” estava desaparecendo por falta de conhecimento e do ensino pautado em artistas de balé clássico e dança moderna. Com isso, empenharam-se num esforço folclorista de descrever diversos estilos e passos. Nesse processo, elegeram alguns artistas e eventos para destacar a ação do *jazz roots*, comparando-os com danças africanistas da África Ocidental e das Índias Ocidentais¹⁴ com intuito de demonstrar as semelhanças do *jazz roots* com as danças nativas de alguns países da África.

A análise empírica que os Stearns fizeram contou com a participação de outros colaboradores¹⁵, dentre eles: Frederick Kaigh, Lorenzo Dow Turner, Nádia Chilkovsky Nahumck, Harold Courlander, Robert F. Tompson, que observaram, coletaram e anotaram as semelhanças e a continuidade de movimentos das danças sociais praticadas por negros. Chilkovsky¹⁶ usou principalmente o recurso de análise de filmes com danças nativas da África para fazer o mapeamento dos elementos das danças sociais dos

¹⁴ Acreditam que, no tráfico de negros escravizados, alguns países comercializavam e exportavam entre si mais negros, esse trajeto contribuía para que houvesse uma mistura de danças diferentes. Vários negros já chegavam nos EUA após passarem pelas Índias Ocidentais e Ilhas da Espanha. (STEARNS; STEARNS, 1994, p. 16-17).

¹⁵ Antecessores na pesquisa sobre danças populares dos negros africanos e seus paralelos estreitos com as danças sociais afro-estadunidenses, as notações provinham de danças básicas de países como África do Sul, Gana, Nigéria, Congo, dentre outros.

¹⁶ Stearns (1994, p. 14): “Ela sente que os estilos de dança africana e popular americana se tornaram tão semelhantes que diferem da mesma maneira de todas as outras danças. Da mesma forma, a dança social americana – como o jazz para o qual é frequentemente tocada – assumiu uma complexidade rítmica do tipo africana. [...] Mas os intrincados passos foram realizados na dança social comum da variedade de salões de baile, não no jazz virtuoso e no sapateado que, como o solo de um grande jazzista, é muito mais difícil de notar.”

EUA, de 1920 a 1930, e alguns teóricos, como Marshall Stearns, aventuraram-se a visitar países que acreditavam ser o berço da “cultura do jazz”. Há, portanto, no entendimento teórico e prático do *jazz dance*, uma subdivisão que demarca o distanciamento entre uma forma de dançar jazz que se aproximou das preocupações cênicas de produção, fazendo-se presente em musicais, espaços cênicos e midiáticos; e, uma outra, de dançar jazz que não se integrou às preocupações cênicas do espaço teatral ou televisivo, sendo considerada por isso, uma forma de dançar jazz que se manteve mais próxima do que possivelmente a comunidade negra dançava no passado escravista, oferecendo um vínculo com uma memória cultural africana.

Entretanto, o evento *Paris Jazz Roots Dance Festival* possui peculiaridades que o distancia das “raízes” históricas da dança jazz. Tendo em vista que é um evento realizado numa localidade distinta da estadunidense e que seus adeptos apresentam majoritariamente heranças étnicas não afrodescendentes, a vinculação *roots* da dança e sua reivindicação de memória e tradição pauta-se primordialmente no corpo que dança. Todo passado histórico peculiar e suas memórias são mantidos no presente a partir de uma tradição que assume seus contornos e se reforça pela performance.

As performances, como outras palavras, possuem camadas de referencialidade e pertencem à gama de significados possíveis do rol de explicações¹⁷. Num sentido amplo, performance inclui todos os domínios da cultura, entendida como ações da vida cotidiana, envolvendo anos de treino e de prática comum ou profissional. Aprendemos e executamos determinados comportamentos culturais, atuações, que são comumente tratadas como “naturalizadas” e habituais; porém, são papéis que

¹⁷ Etimologicamente, o termo *performance* vem do francês *parfournir* (“fornecer, completar ou executar completamente”), passou para a língua inglesa no século XVI e, desde então, tem sido aplicado na área acadêmica, científica, política e na esfera dos negócios. Em 1960, os campos acadêmicos da antropologia e do teatro começaram os estudos da *performance*, os cognomes e significados foram surgindo dessas disciplinas e dos pesquisadores que adotavam as investigações da cultura e suas encenações incorporadas. (TAYLOR, 2013, p. 28, 32). Schechner (2006, p. 28) oferece-nos os seguintes significados para *performance*: execução, desempenho, façanha, proeza, representação, função, espetáculo, atuação, capacidade de realizar trabalho, rendimento, maneira de reagir ao estímulo, cumprimento de uma promessa, equivalente a competência.

adquirimos na vida em relação às circunstâncias socioculturais. Richard Schechner (2006) trata as performances como comportamentos reiterados, reconhecendo que as ações do presente são constituídas por comportamentos/ações rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito pré-determinado, apresentando certa familiaridade que permitirá às pessoas o seu reconhecimento e pertencimento aos diversos espaços da convivência e vida social.

Corroborando essa ideia, Diana Taylor (2013) enseja que as performances lidam com uma memória em que o corpo ocupa papel primordial, configurando-se com atos de incorporações e transferências de valores e comportamentos através do corpo, transmitindo a memória cultural, o conhecimento e o senso de identidade social entre grupos. Entendemos, como Schechner e Taylor, que as performances são práticas da vida humana em constante processo de incorporações e reiterações, com o poder de transmissão vital do conhecimento e da participação ativa das intersubjetividades. Entretanto, neste estudo, parece-nos que o cognato *performatividade* seja mais pertinente para o que nos deparamos.

A *performatividade* diz respeito à subjetividade e à agência cultural na prática discursiva normativa. As atitudes e as novas tendências são intervenientes nessa transmissão e consciência de um espaço dialogado, de um lugar de compartilhamento em que o performer e o espectador trocam e dividem na presença do mesmo ambiente. Se o sujeito está realizando uma ação, ele está performando. A contribuição de Judith Butler (2003), ao propor performatividade, consiste em manter o aspecto constante do ato performativo, como ferramenta que o sujeito possui para se mostrar ao mundo, criando narrativas sobre o próprio corpo e abarcando discursos, inclusive, aqueles que não fazem parte de uma dada ordem social. Os vínculos e pertenças a passados, memórias e tradições são *performativamente* constituídos, neste caso, o sujeito que performatiza pode sentir-se parte de um passado que não necessariamente está vinculado às suas heranças familiares, genéticas ou georeferenciadas nas localidades de seus antepassados.

Nesse processo, o conhecimento incorporado (TAYLOR, 2013), formado, fornece a ligação entre passado e presente (ou atos de imaginação) que se reconstituem e levam adiante, numa corrente viva de memória cultural (ASSMAN, 2011) que se reinventa ao mesmo tempo em que reforça a tradição do *jazz dance*. É no corpo e na interação entre corpos que os aspectos formais e culturais do jazz reafirmam-se: nas trocas de olhares, no reconhecimento da interação, na manipulação dos joelhos flexionados, no ambiente da roda, no uso dos quadris, na malandragem dos braços e pernas, no improviso previsto. Desse modo, o corpo que performa no *jazz roots* não está em cena (apenas) para veicular uma mensagem e as noções dos elementos tradicionais do *jazz*. A *performatividade* dos jazzistas de *roots* é construção e compartilhamento de experiências culturais que atravessam simultaneamente as temporalidades e georeferencialidades do presente, passado e futuro por meio de uma relação híbrida e por vezes paradoxal entre corpo e cultura.

Palavras finais

O *jazz roots* oferece uma memória cultural da dança de cultura africana nos Estados Unidos que se reinventa continuamente. Esse reinventar (tanto na perspectiva materialista de Raymond Williams como na discursiva de Judith Butler) evidencia um confronto com poderes hegemônicos, como esforço em produzir formas de resistir aos atos de dominação e coerção que instaura, institucionaliza e legisla a realidade social e suas correspondências. Em dança, é comum a classificação e sistematização de fazeres segundo a normativa moderna de estilos, que comumente é caracterizado por suas regras e limites. Os jazzes da categoria *roots* esquivam-se dessa dinâmica sistematizadora de modo amplo, que define passos, sequências e ordem para dançar. Por essa ótica, o *jazz roots* funciona como uma opção de contra-ataque ao próprio campo da dança institucionalizado no Ocidente, onde estéticas fixas – do balé em sua tradição clássica às danças do hip hop – estipulam normas tidas como

fundamentais para o pertencimento e a prática de estéticas de danças específicas.

A tradição da “cultura jazzística” é um jogo de adaptação, reiteração dos/nos atos de transferência e brechas de encarnação do eu/grupo, lançados na improvisação e na interação. As regras não rígidas do *roots* e sua tradição comunitária oferecem a seus partícipes uma sensação de liberdade para dançar que não é encontrada em outras danças que possuem sistematização ampla ou mesmo conjuntural. Esse olhar para o *jazz roots*, praticado hoje, caracteriza fundamentalmente a presença atravessada e gerida por interlocutores: performer, jazzistas, espectadores, músicos de jazz. Esse conjunto forma a compreensão de que a *performatividade do roots* vai além da movimentação corporal puramente tradicional ou cênica, sendo que é a preponderância da comunidade, dos valores culturais que atribuem à dança uma função social, em um ambiente de comunicação que mistura, regula, desregula e intensifica a ação por meio do ato de improvisar de modo previsto.

Referências

- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BOROSS, Bob. The Family of Jazz Dance. In: GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (Eds.). *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*. University Press of Flórida, 2014. p. 8-11.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAYOU, Dolores Kirton. The Origins of Modern Jazz Dance. The Black Scholar. *Journal of Black Studies and Research*, v. 1, n. 8, p. 26-31, 1970.
- COHEN, Patrícia. Jazz Dance as a continuum. In: GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (Eds.). *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*. University Press of Flórida, 2014. p. 3-7.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, v. 8, p. 197-210, 2008.

FLORES, Maria Bernardete. Olhar para as imagens como arquivos de histórias. *Revista Territórios & Fronteiras*, v. 8, n. 2, p. 239-255, 2015.

HAZZARD-GORDON, Katrina. African-american vernacular dance: Core culture and meaning operatives. *Journal of Black Studies*, v. 15, n. 4, p. 427-445, 1985.

HEILAND, Teresa; MEGILL, Beth. Africanist Aesthetics, Jazz Dance, and Notation Walk into a Barre. *Journal of Dance Education*, v. 19, n. 1, p. 10-22, 2018.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005, Curitiba. *Anais...* Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005, p. 96-108.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. *Jazz Dance: The Story Of American Vernacular Dance*. Nova York: Da Capo, 1994.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

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

Parte 2

Memórias e sensibilidades no campo das performances culturais: práticas e pesquisas

**“O passado de Kit Carson”:
memórias e sensibilidades nas histórias em quadrinhos**

Aline Ferreira Antunes
Nádia Maria Weber Santos

Introdução

O presente texto faz parte de uma pesquisa de doutorado¹ em andamento que consiste em abordagens acerca do personagem de histórias em quadrinhos (HQ) Tex Willer no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar, com foco no desenvolvimento do personagem. O personagem Tex foi criado em 1948, na Itália do pós-Segunda Guerra Mundial, por Giovanni Luigi Bonelli (Gianluigi Bonelli), responsável pelos roteiros, e Aurelio Galeppinni (Galep), pelos desenhos. À época, suas publicações eram divididas com outros personagens da então editora Audace. Atualmente, TEX² é o carro-chefe da Bonelli Editore e é republicado em diversos países, nos mais diversos idiomas, dentre eles o Brasil – um dos maiores mercados consumidores da revista –, e pelas mãos dos mais diversos desenhistas e roteiristas.

¹ A tese intitula-se “Tex, um mundo de sensibilidades, representações e vivências no campo das Performances Culturais”, é desenvolvida pela primeira autora deste texto e é orientada pela professora Dra. Nádia Maria Weber Santos, coautora.

² Fazemos uma diferenciação entre TEX referindo-me às revistas, às aventuras, às publicações; e Tex, para referir-me ao personagem.

Este estudo aborda uma leitura da aventura *O passado de Kit Carson*³ à luz de teorias sobre memória e performances culturais, partindo de autores, tais como: Vergueiro (2010a, 2010b, 2015, 2017a, 2017b) e Barbieri (2017), para as análises de quadrinhos; e Sacks (1995), Pollack (1992), Ricoeur (2003) e Jô Gondar (2016), para as questões relacionadas às performances e às memórias referenciadas nas HQs.

Kit Carson é um *ranger* e um dos personagens mais próximos a Tex, representado mais jovem no início das publicações, e hoje assumindo uma cabeleira prata, de onde deriva seu nome indígena Cabelos de Prata. É um *ranger* que desde o começo das aventuras de Tex está ligado ao personagem principal, auxiliando-o a resolver questões por todo o território estadunidense. Carson foi criado com base no personagem de Rino Albertarelli, anterior à TEX, e não no personagem histórico homônimo, Christopher “Kit” Houston Carson (1809 – 1868), responsável pela morte de muitos indígenas⁴. Entretanto, não há consenso entre essas informações ainda⁵. Ele usa camisa de flanela e está sempre armado. Uma de suas características principais é o pessimismo, sempre criticado por Tex, que, em oposição, é otimista. Ele também é bastante criticado jocosamente pelos parceiros devido à idade, chamado carinhosamente de Camelo Velho; isso tem sido motivo de humor nas revistas.

Tex, por sua vez, também é um *ranger*, apresentado por Kit Carson ao comando. É conhecido pelo nome indígena Águia da Noite, por ter-se casado com uma indígena navajo, Lírio Branco (ou Lilyth) e pai de Kit Wilker (nome em homenagem ao parceiro de aventuras e padrinho da criança). A presença do filho mestiço nas revistas força os editores a envelhecerem os personagens Tex e Kit que aparecem nas aventuras recentes mais maduros (tanto nos desenhos como nas ideias). Em alguns casos, os

³ A história foi originalmente publicada em Tex nº 407/408, na Itália, entre setembro e novembro de 1994, por Mauro Boselli (desenhos e argumento) e Marcello (desenhos). Publicada no Brasil na Tex Ouro 45, de novembro de 2009, pela Mythos.

⁴ Para maiores informações, consultar: <http://www.texbr.com/pards/carson.htm>. Acesso em: 12 set. 2019.

⁵ No artigo publicado na Wikipédia (que não é um site muito confiável), diz que ele foi sim baseado no personagem histórico. Vide site [https://pt.wikipedia.org/wiki/Kit_Carson_\(personagem\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Kit_Carson_(personagem)). Acesso em 10 nov. 2019.

leitores são remetidos a cenas do passado dos personagens, em que aparecem graficamente mais jovens. *O passado de Kit Carson* tem a peculiaridade de mostrar tanto Tex quanto Kit jovens (no passado) e amadurecidos (na narrativa do presente).

A revista é um resgate, uma lembrança, uma memória de Carson; porém, também passa a ser de Tex e, inclusive, é narrada por este, a seu filho Kit Willer. Essa quantidade de personagens e de eventos torna a revista uma espécie de narrativa em camadas, o que podemos chamar de memória em palimpsesto, sobreposta. (SANTOS, 2013).

Kit Willer, por sua vez, é um mestiço, filho de Tex com Lírio Branco (filha do chefe navajo Flecha Vermelha). Foi educado em uma missão jesuítica e, por isso, supõe-se apresentar decisões menos arrogantes que o pai. Atualmente participa de algumas aventuras acompanhando o pai e os outros parceiros nas investigações.

Segundo o dicionário *E-mnemon* (SANTOS, 2011, não p.), “toda memória é adquirida num certo estado de emoção – quanto mais forte o conteúdo emocional, mais duradoura a memória. Cada estado emocional é acompanhado por constelação de efeitos hormonais e neuro-hormonais (humores) diferentes”. Nesse sentido, as memórias dos personagens são tidas como pontos extremamente importantes na vida de cada um, pois demonstram a humanidade destes, de suas emoções – o que no Oeste tem um significado diferente tendo em vista que poucas vezes Tex ou Carson deixam transparecer suas emoções.

Muitas vezes as emoções são demonstradas de maneira violenta e brutal, reforçando a identidade viril, que é uma característica do homem do Oeste, além de mostrar a vida dura que se leva nesse território inóspito e selvagem. Segundo Fabrice Virgili (apud VIGARELLO et al., 2013, p. 83-84), a relação entre masculinidade e violência é alterada entre o século XIX e o XX:

No início do século XX, o novo modelo masculino que se impôs passo a passo foi aquele de uma relação contida e racional com a violência. No entanto, essa

mudança, por mais profunda que tenha sido, não significava absolutamente o desaparecimento do hábito masculino da violência.

Muitas vezes, as revistas TEX revelam traços não só dos personagens e das emoções reveladoras das características pessoais de cada um deles, mas também cenas relativas ao ambiente, ao Oeste. São cenas geográficas⁶ (o Monument Valley, os mapas dos estados, entre outros locais) e do cotidiano, tais como brigas em saloons, prisões, discussões entre homens provocadas pelos motivos mais banais possíveis – mas são também demonstrações da constituição dessas pessoas e do local (do Oeste, do território de fronteira).

A todo momento os leitores são conduzidos a imagens que refletem esta vida rústica, brutal, violenta, característica da masculinidade em construção. Daí a quantidade de duelos com revólveres (que, por sinal, são o ponto alto da maioria das narrativas de faroeste, sejam nos quadrinhos sejam no cinema), de brigas em saloons, de perseguições e de todos os conflitos narrados em TEX.

O passado de Kit Carson

A primeira parte da aventura é dedicada à apresentação dos personagens em três tempos e espaços diferentes, o que exige muito do leitor, pois precisa estar atento aos pequenos sinais dos quadrinhos indicadores da mudança de tempo e espaço, que algumas vezes dá-se de maneira abrupta. O enredo d'*O passado de Kit Carson* lida com muita simultaneidade de tempos e espaços.

Em um primeiro momento, os bandidos são apresentados. Ao todo, são identificados dez, que formam o grupo denominado Inocentes: Johnny Lame ou Perna Manca, Rober Laval, Larry Quatro Olhos, o contador, o indígena Olho de Falcão, Waco Dolan, Jesse, Reuben, Billy Grimes (dono

⁶ Sobre a relação de Tex com o ambiente, sob uma perspectiva das performances urbanas, escrevemos um artigo conjuntamente a ser publicado no livro *Performances Urbanas II* (no prelo), organizado por Vânia Dolores Estevam de Oliveira.

de um armazém de Bannock) e Boone (canibal). Todos são sobreviventes do grupo que fora caçado e destruído pelo ranger Kit Carson e posteriormente pelos Vigilantes (um grupo de moradores locais de Bannock que fizeram justiça com as próprias mãos).

Percebemos que são os bandidos da história pela representação caricaturesca. Eles possuem expressões faciais malignas (rostos cheios de marcas e com o semblante fechado); contudo, o que mais os identifica como vilões são as falas agressivas, rancorosas e que denotam suas próximas ações.

O grupo Inocentes é formado por bandidos que cometiam as mais diversas atrocidades ligadas aos roubos na região de Bannock, por isso, passaram a ser investigados por Kit Carson. O início da história já indica que este era um episódio não concluído, pois os dez sobreviventes reunidos tramam o retorno para recuperarem o ouro que havia sido acumulado dos roubos e que lhes fora tomado pelo líder do grupo (mantém-se segredo da informação de quem era o líder até o final da história como efeito de suspense).

Na cena da Figura 1, cinco dos Inocentes conversam sobre o passado e lamentam o fato de terem quase desaparecido: eram cento e dezessete e dominavam o estado de Montana. Agora restaram somente dez dos que não foram enforcados pelos Vigilantes nem desapareceram, ou seja, foram relegados ao esquecimento e pretendem retomar sua fama ao recuperarem o ouro do último roubo.

Figura 1 – Os bandidos conversam entre si.



Aqui o estilo dos desenhos já está bem mais elaborado do que nas primeiras revistas feitas por Aurelio Galleppini (criador dos desenhos de Tex). Marcello traz traços firmes, detalhistas e condizentes com a narrativa de Boselli. É claro que Galep (Galleppini) sempre é utilizado como ponto de partida para outros desenhistas; porém, atualmente percebemos que as revistas carregam um peso maior, por ser a mais vendida pela Sergio Bonelli Editore (SBE), portanto, sempre são álbuns bem elaborados e que conseqüentemente demandam tempo para serem produzidas e concluídas.

I disegnatori che per ritrarre Tex si passano La matita e il pennellino (instinto nell'inchiostro di china) nel corso degli anni sono molti. Oltre a Galleppini, in rigoroso ordine alfabetico: Jesus Blasco, i gemelli Cestaro, Fabio Civitelli, Raffaele Della Monica, Fernando Fusco, Francesco Gamba, Alberto Giolitti, Claudio Villa e molti altri... Ma tutti costoro, pur interpretandone la figura in modo personale, hanno cercato e cercano comunque di rispettare il più possibile la lezione del Mastro Galep, che ha disegnato per *Tex* almeno 16mila tavole. “Um record che non credo sai mai stato eguagliato da altri – confidava l'autore in uma sua intervista del 1987 – quanto a fedeltà di um autore verso um personaggio.”⁷ (BOSCHI apud L'AUDACE BONELLI, 2010, p. 59).

Além desse comentário elucidativo sobre os desenhistas posteriores a Galep e a referência ao mestre criador, Luca Boschi também tece um comentário específico a esta publicação de *O passado de Kit Carson*, afirmando que

Sul fronte delle sceneggiature è fondamentale l'apporto di Claudio Nizzi e di Mauro Boselli, senza contare il 'giovane' reclutamento di Tito Faraci, già consumato sceneggiatore disneyano. Uma delle qualità delle sceneggiature di Nizzi è senz'altro La capacita 'mimetica'. Nelle sue storie, specialmente Le

⁷Em tradução direta: Existem muitos desenhistas que passam o lápis e o pincel [...] para retratar Tex ao longo dos anos. Além de Galleppini, em estrita ordem alfabética: Jesus Blasco, os gêmeos Cestaro, Fabio Civitelli, Raffaele Della Monica, Fernando Fusco, Francesco Gamba, Alberto Giolitti, Claudio Villa e muitos outros... Mas todos, enquanto interpretam a figura de certa forma pessoal, tentaram e ainda tentam respeitar o máximo possível a lição do mestre Galep, que projetou para Tex pelo menos 16 mil pranchas. “Um recorde que eu acho que nunca foi igualado por outros – confidenciou o autor em sua entrevista de 1987 – no que tange a lealdade de um autor em relação a um personagem”. (BOSCHI apud L'AUDACE BONELLI, 2010, p. 59).

prime, realizzate quando ancora sull'albo compare La firma di Gianluigi Bonelli, Nizzi fa propri gli stilemi del suo illustre predecessore, intrecciando sapientemente il western com il thriller. Epocale è l'esordio di Boselli, com il lungo racconto *Il passato di Carson*, illustrato nel 1994 dal franco-ligure Carlo Raffaele Marcello; sin dall'inizio, i lettori rilevano uno stile originale nella narrazione e Nei dialoghi, com figure caratterizzate in modo profondo e trame più complesse della media.⁸ (BOSCHI apud L'AUDACE BONELLI, 2010, p. 59).

O negrito na fala do segundo personagem indica uma correção à frase proferida por Johnny Lame (Perna Manca), dando ênfase ao fato de que o grupo era constituído por cento e dezessete Inocentes. Essa fala pode ser um reforço de que o grupo realmente está condenado ao esquecimento – há uma dose de ressentimento no fato de terem sido quase totalmente dizimados pela Lei (Carson e os Vigilantes).

Para Paul Ricoeur (2003, p. 2), em uma construção linear, a memória é tida somente como matriz da história e o esquecimento como ameaça ou limite ao conhecimento histórico. Portanto, se fizermos uma análise contrária, não linear, mas circular, a memória é vista como matriz da história e como canal da reapropriação do passado histórico. Nesse sentido, ele afirma que o lugar e o papel do testemunho é ser uma extensão da memória, tomada na narrativa e que este acontece somente quando o acontecimento é publicitado, divulgado, pois relata o que se passou a outrem que recebe, escreve e conserva (o/a historiador/a, no caso).

Trazendo isto para a análise da HQ, percebemos que na narrativa do acontecimento, os *flashbacks* são parte da memória dos personagens e constituem, para além da aventura e da história, o contexto geral das revistas TEX e da vida de Carson.

⁸Em tradução direta: "À frente dos roteiros, a contribuição de Claudio Nizzi e Mauro Boselli é fundamental, sem mencionar o recrutamento recente de Tito Faraci, um roteirista consumado da Disney. Uma das qualidades dos roteiros de Nizzi é sem dúvida a habilidade 'mimética'. Em suas histórias, especialmente as primeiras, feitas quando a assinatura de Gianluigi Bonelli ainda aparecia nos álbuns, Nizzi apresenta as características estilísticas de seu ilustre predecessor, tecendo habilmente o oeste com o suspense. A estreia de Boselli é histórica, com a longa aventura de *O passado de Kit Carson*, ilustrada em 1994 por Carlo Raffaele Marcello, franco-ligúrio (nascido na cidade de Ventimiglia - litoral italiano da Ligúria, fronteira com a França); desde o início, os leitores encontram um estilo original na narrativa e nos diálogos, com figuras profundamente caracterizadas e mais complexas que as tramas comuns." (BOSCHI apud L'AUDACE BONELLI, 2010, p. 59).

Após as apresentações dos Inocentes, a cena muda para Tex e Kit Willer em um dia normal de rotina, voltando da aldeia do chefe Apache Cochice. Aqui os leitores precisam se atentar para as cenas que se passam concomitantemente (a dos bandidos e a dos rangers – com sinais sutis da mudança de tempo e espaço). São retratadas pequenas cenas cotidianas enquanto se encaminham à Tucson, onde deverão encontrar Carson. A fala de Kit Willer no último quadrinho (Figura 2) indica a abertura da revista para dar sequência à história; ou seja, é um prelúdio do assunto que será abordado: a juventude de Kit Carson e suas aventuras vividas, a partir da curiosidade do afilhado questionando o pai, que desvia o assunto rapidamente, mesmo sendo um momento de parada para jantar e descanso (como pode ser observado pelos cavalos soltos para pastagens, as selas retiradas ao chão, e Kit sentado em volta de uma fogueira pronto para comer carne seca e feijão – comida dos cowboys viajantes, muito presente nos filmes *Western*, como os de Trinity, por exemplo).

Figura 2 – Kit anuncia o assunto da HQ.



Fonte: *O passado de Kit Carson*, 2009, p. 17.

Quem narra a história toda a partir deste ponto não é mais o roteirista mas o personagem Tex, mesmo que a aventura não seja sua (pois é um relato de evento passado na vida de Kit Carson). A narrativa, portanto, é em terceira pessoa e não na primeira, como deveria ser. Segundo Pollack (1992), isso é possível porque a memória do fato narrado pode ter sido absorvida por Tex em tabela: “é perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que

podemos falar numa memória quase que herdada.” (POLLACK, 1992, p. 2). Isto é, quando Tex reconstrói esses eventos passados mesmo sem os ter vivido, é o que Pollack (1992) chama de memória por tabela.

Além disso, a narrativa emotiva do chefe navajo dá-se por meio da herança do fato e do significado não somente para Carson. O que está posto aqui é que o passado de Kit Carson também tem efeito em Tex, sobretudo pela empatia e pela identificação com o trauma: ambos perdem pessoas amadas (esposas, companheiras) e precisam abandonar parte de quem eram para assumirem outra identidade a partir daquele momento. Para os fãs assíduos de Tex, que sabem da perda de sua esposa, imediatamente identificam a referência: não é somente a história de Carson, é também um lembrete do que Tex passou ao perder sua esposa navajo Lilyth (Lírio Branco).

São os vestígios do passado, os rastros, como, por exemplo, a história oral da memória de Carson que um dia contou a Tex o que havia se passado naquele momento longínquo, a mais de 20 anos antes, que permitem a narrativa ser repassada ao filho, Kit Willer. A memória permanece nas lembranças de Tex e é evocada por meio de sua narrativa ao filho e ao afilhado de Kit Carson. Desse modo, garante-se que a história não seja esquecida, dando a esta aventura publicada um espaço de destaque entre os fãs de TEX – que a consideram uma importante, bem escrita e desenhada revista. São as projeções que Tex faz sobre o passado do amigo que o permitem estabelecer relações entre os eventos, os lugares e os personagens presentes na trama, inclusive reconhecendo-os posteriormente na aventura quando todos são confrontados na cidade fantasma de Bannock.

Com mais um corte de cena, somos conduzidos à cidade de Tucson, para o terceiro momento que se passa simultaneamente aos outros, onde Carson participa de um tiroteio e encontra um recorte de jornal que desperta sua memória para uma recordação passada. Aqui a memória é utilizada como evocação dos momentos em que ainda era um jovem *ranger* e lutava contra os Inocentes. O bandido morto por ele era gêmeo de um dos membros dos Inocentes liquidado há 25 anos por Cabelos de Prata.

A coincidência da presença do Inocente leva-o a indagar se o grupo havia se formado novamente; com isto parte, seguindo pequenas pistas deixadas, apenas avisando Tex e Kit de seus passos para que o encontrassem posteriormente.

No início da revista, muita atenção é exigida dos leitores, pois a partir dessa cena precisam se atentar para três momentos que ocorrerão ao mesmo tempo em que se cruzam mais à frente: 1º) Carson que está no encalço dos Inocentes, no tempo presente; 2º) os Inocentes que estão no presente tramando recuperar o ouro roubado do grupo; e 3º) Tex e Kit que se encaminham à Tucson (cenas do presente) com algumas paradas ao longo do caminho nas quais Tex aproveita para narrar ao filho a história do passado de Carson sobre o envolvimento com os Inocentes (cenas no passado – que podem ser um 4º momento [?]).

Essa quantidade de tempos e espaços concomitantes que ainda não se encontraram na narrativa da HQ geram nos leitores muitas dúvidas e curiosidades. Os autores, então, anunciam para o próprio leitor as perguntas que pairam através da fala de Kit Willer (Figura 3):

Figura 3 – Conversa entre Tex e Kit.



Fonte: *O passado de Kit Carson*, 2009, p. 53.

Essas perguntas indicam ao leitor que, a partir daquele ponto, tudo irá se resolver e todas as questões serão respondidas cada uma a seu tempo. Por isso, a repreensão de Tex não é ao filho, é para o leitor. Na construção da cena, Kit está de perfil, Tex está enquadrado em um plano

médio ao fundo, buscando no bolso seu maço de cigarros enquanto se dirige a quem lê: “Ei, Ei! Muitas perguntas ao mesmo tempo!”, o que indica que os leitores de TEX não estão acostumados a narrativas tão rebuscadas e tão longas, que exijam muita atenção e que possuam tantas mudanças de tempo e de espaço tão rapidamente.

Geralmente os roteiros de Bonelli são mais rápidos e sem muitos rodeios, principalmente os das primeiras publicações. Entretanto, novos roteiristas, como Mauro Boselli, fazem uma escrita mais barroca e com mais suspense, o que exige muita atenção, sobretudo na troca abrupta de cenas. Leitores que não estão acostumados à linguagem dos quadrinhos não conseguem acompanhar essas mudanças e construir um raciocínio lógico e mental da trama narrativa de modo que se desenvolva ao juntar todos os quadros, principalmente nas histórias de Tex, repletas de informações, detalhes e sobreposições de tempos e memórias. Além disso, ter um mínimo de conhecimento dos personagens principais é imprescindível para acompanhar e compreender quem é quem na história, qual o papel de cada um na revista e na trama geral do personagem (na história de vida, que se constituiu ao longo de anos de publicações e a partir das mais diversas revistas escritas por autores diferentes).

À época, Carson vai à Bannock como ranger disfarçado e, com a ajuda do xerife Ray Clemmons, consegue combater os Inocentes e eliminar (prendendo ou matando) boa parte do bando. Durante a aventura, há uma indicação de que Carson tenha se envolvido com a cantora de um saloon, porém nada é confirmado.

A cena a seguir (Figura 4) mostra uma memória retratando a proximidade entre Carson e Donna, interrompida por Kit Willer (no presente) que questiona o pai sobre o envolvimento dos dois e um possível romance. Kit, que não conhece a personagem pessoalmente, adjectiva-a como “bela”, provavelmente influenciado pela narrativa do pai, que, curiosamente, também não conhecera Donna. Tex responde à indagação do filho dizendo que nunca houve resposta sobre o envolvimento amoroso entre a “bela”

cantora e o ranger. Essa cena é importante na revista, pois ela responde a algumas perguntas dos próprios fãs acerca do passado de Kit Carson.

Figura 4 – Carson e Donna



Fonte: *O passado de Kit Carson*, 2009, p. 119.

Como a HQ é lançada posteriormente ao sucesso da revista TEX, muitas perguntas não haviam sido respondidas ainda, sobretudo com relação ao passado dos *pards*. A marcação temporal dá-se inclusive pelas características de Carson que aparece aqui mais jovem: com cabelos e cavanhaque pretos. Além disso, as bordas arredondadas à direita do penúltimo quadro também direcionam os leitores a entenderem que a narração do passado encerra-se ali e que o próximo quadro é uma interrupção do presente.

A interrupção de Kit à narrativa de Tex é demonstrativa da ideia de que no Oeste não há espaço para romantismo, para mulheres e para casamento. Apesar da necessidade de ter família, pois é uma instituição “obrigatória” para a construção da masculinidade e da virilidade, ela pode se tornar um empecilho e um ponto fraco na vida dos heróis.

Segundo Arnaud Baubérot (apud VIGARELLO et al., 2013, p. 191), “a virilidade é antes de tudo um atributo do homem maduro, esposo, pai e

chefe de família”; sendo que “A família ocupa um lugar central no aprendizado das qualidades e dos papéis destinados a cada sexo”. Por ser tão importante ao personagem masculino das revistas TEX ter uma família, faz-se necessário o retrato desta história sobre o passado de Kit Carson; isto é, para que os fãs compreendam o porquê do personagem não ter esposa e filhos(as) bem como para reforçar sua identidade viril e máscula e a de seus companheiros de aventura.

Complementando, Johann Chapoutot (apud VIGARELLO et al., 2013, p. 336) afirma que as ideologias fascista e nazista pensam a mulher como um mero apêndice: só existe relativamente aos homens, a quem deve servir. No entanto, “a virilidade fascista ou nazista não se define, no entanto, somente pelo enfrentamento, sobretudo banal e tradicional, entre homem e mulher.” A virilidade fascista ou nazista é construída na Itália e na Alemanha com base na oposição dicotômica (ariano x judeu, homem x mulher). Há, portanto, uma exclusão da mistura, da miscigenação.

“Na Alemanha Nazista ou na Itália fascista, a mulher é, portanto, excluída e reclusa: devotada a seu marido e a seus filhos, ela não tem plenamente cidadania. Quando ela aparece no espaço público, o faz enquanto ser marginal, espectador ou espelho.” (CHAPOUTOT apud VIGARELLO et al., 2013, p. 338). Essas afirmações são extremamente importantes para a interpretação de TEX, pois uma vez que foram criados em 1948, no pós-Segunda Guerra Mundial, os personagens também são influenciados pelas discussões ali presentes e pelas ideologias nazifascistas.

A exclusão das mulheres da vida dos *rangers* não é surpresa somente para os leitores, mas está revelada na própria HQ pela fala em tom de surpresa de Kit Willer interrompendo o pai: “Ei, um momento! havia alguma coisa entre tio Kit e a bela cantora?”. Esta frase revela a necessária explicação por parte dos novos roteiristas (Boselli, por exemplo) em colocar um romance na HQ e sugerir que Carson provavelmente teria tido um envolvimento com a cantora e teria (e reafirmamos, *provavelmente*) tido uma filha.

Na metade da narração de Tex, o chefe do bando dos Inocentes tem sua identidade revelada na tentativa de surpreender os leitores: o xerife de Bannock, Ray Clemmons, que se tornara amigo de Carson no passado (dado este de extrema importância para acompanhar a narrativa da revista, uma vez que ao final da HQ Carson terá que lidar com o julgamento do amigo). O ranger vê-se em um momento difícil com uma decisão a ser tomada. Contudo, diante de sua ética e moral, ele resolve seguir os rastros de todos os bandidos; garantir a justiça acima de tudo; e entregar os culpados para serem julgados pelos crimes cometidos.

Apesar da decisão de Carson, habitantes da cidade optaram por outro tipo de justiça: vingança com as próprias mãos. E antes que o ranger retornasse da caçada à Bannock, que agora estava sem Xerife, e pudesse garantir a Lei, os próprios cidadãos “julgam” e “condenam” os envolvidos com os Inocentes à força independentemente do tamanho do envolvimento ou do crime (Figura 5).

Figura 5 – Moradores fazem justiça com as próprias mãos



Fonte: *O passado de Kit Carson*, 2009, p. 164.

Os moradores de Bannock não perdoam os envolvidos com os Inocentes e conduzem os bandidos a um celeiro para, sem um julgamento, fazer uma sessão de enforcamento coletivo – mesmo diante de protestos (como no primeiro quadro quando o personagem diz que tem direito a um julgamento adequado, diante de um juiz). Essa cena retrata uma característica do Oeste: a ideia de justiça com as próprias mãos e a ausência de Lei. O último quadro dá destaque a uma ideia de lei superior quando um personagem assume-se como sendo a Lei. Na construção da cena, um dos moradores é retratado em uma posição mais alta, com o dedo levantado, indicando que as ordens agora estavam sob sua responsabilidade e que os Inocentes seriam mortos pela força, além do olhar inflexível dos três personagens que conduzem os culpados.

Após a narrativa de Tex, a história volta ao presente com Carson seguindo as pistas – como se o personagem estivesse perseguindo o passado e as tragédias que haviam se passado. Bannock agora é uma cidade fantasma e é lá que o passado será revivido com a presença de todos os envolvidos, exceto pela presença de Tex, Kit e da filha de Ray com Donna, Linda, que são novos na narrativa. Esse é outro ponto importante da história de Carson, pois fica a dúvida a respeito da paternidade de Linda: Ray ou Carson? Dúvida esta que não é esclarecida, nem mesmo pelas expressões faciais dos personagens ou pelas indagações de Kit Willer.

Depois de muita batalha, perseguições e ação, duelos, enfrentamentos entre o bando e os rangers, Ray é baleado e morre no colo da filha [?]⁹. Em seu leito de morte, pede a Carson que cuide de Linda e Donna. A cena da morte do ex-xerife é dramática e, apesar de ser um bandido, é um amigo de Carson, então é uma cena triste (Figura 6). Como Ray é bandido, sua morte é o golpe de misericórdia para o final da história, reforçando mais uma característica das revistas TEX: os bandidos sempre morrem, raras vezes são capturados. No caso de um bandido como Ray, que não é caricaturado como mau, sua morte é realmente um golpe de misericórdia. Para além da cena da morte de Ray, a história fecha-se com Carson

⁹ Paira uma dúvida na revista que não é esclarecida aos leitores: se Linda é filha de Ray ou de Carson.

repetindo o lema de Ray – que já havia sido dito no passado diversas vezes: “isto e mais... **pra um amigo**”. As últimas palavras, em negrito, combinadas ao olhar distante do ranger e sua testa franzida indicam sua postura: Ray é visto como amigo e não como bandido, apesar de tudo que se passara.

Figura 6 - A morte de Ray



Fonte: *O passado de Kit Carson*, 2009, p. 327.

Diante da mudez e tristeza de Carson, é Tex quem conclui a história apontando que este era o último dos Inocentes. Depois de 25 anos, a

narrativa encerra-se, com a mão de Ray estendida no chão, Carson de cabeça baixa em respeito à morte do amigo, Kit amparando Linda e, ao fundo, um estábulo mau cuidado representando a cidade abandonada Bannock. Os quatro saem dando as costas ao passado (representado por Ray) e abrindo-se para aventuras futuras. O desfecho é catártico, pois encerra um evento que por 25 anos perseguia Carson.

Oliver Sacks (1995), em sua obra *Um antropólogo em Marte*, no capítulo “A Paisagem dos seus sonhos”, ao analisar Franco, seu paciente neurológico, elabora a seguinte conclusão a respeito das pinturas do ex-morador de Pontito: “[...] e, agora me dou conta de que não se tratava apenas de um exercício de memória; era, igualmente, um exercício de saudade – e não apenas um exercício, mas uma compulsão, e uma arte.” (SACKS, 1995, p. 114). Nessa perspectiva, as duas HQs são também exercícios de saudade: das parceiras de Carson, Tigre e Tex, e das mortes trágicas delas (Taniah e Lilyth); e do abandono (Donna e a filha Linda), bem como a Morte de Ray Clemmons.

Apesar do pedido de Ray a Carson para que cuide da filha e da companheira, não mais apareceu estes personagens em outras revistas da coleção TEX. Portanto, o drama fica restrito a esta revista e ao relato, o que os fãs têm acesso é somente ao de Boselli e Marcello, drama este reforçado pela cena final e pelo close na mão estendida do corpo de Ray, enquanto ao fundo os outros personagens dão as costas ao passado.

Não foram somente as costas que foram dadas ao passado, mas a trama também foi relegada ao esquecimento. Nunca mais os fãs ouviram ou viram Donna e Linda.

Considerações finais

Todas as revistas de Tex permitem aos pesquisadores (independentemente da área de pesquisa) que sejam levantadas inúmeras questões. Por ser um personagem longínquo (desde 1948, na Itália), muitas temáticas são abordadas. Dessa maneira, TEX mostra-se uma revista com uma

narrativa muito ampla, pois abrange questões sociais e históricas, como: o gênero, o Oeste, o território, a raça e a etnia, a violência, a virilidade, a memória, a construção de um país, a construção de uma sociedade, a construção e desconstrução de cidades, as cidades fantasmas, a corrida pelo ouro, a expansão para o Oeste, as ferrovias, os bancos, os homens, as mulheres, a trama, a família, a justiça e a lei. A infinidade de temas e questões postas nos proporcionam um universo vasto de pesquisa, um mundo repleto de temáticas que podem ser abordadas sob as mais diversas perspectivas, dentre elas, à luz das Performances Culturais, com foco na construção da trama narrativa da memória dos personagens fictícios.

Acredito que, assim como refere Pollack (1992), a memória seja um elemento constituinte do sentimento de identidade nas histórias de Tex (POLLACK, 1992, p. 5). Nesse sentido, esta aventura, em especial, tem um destaque maior na vida dos personagens, pois é peça chave na construção da identidade e da trajetória de vida deles (revelando o passado e o presente de Carson e como isto afeta Tex – que é o personagem principal da revista e além de o carro-chefe da editora). Para Gondar (2016, p. 20),

A memória é, simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento. Sua única fixidez é a reconstrução permanente, o que faz com que as noções capazes de fornecer inteligibilidade a esse campo devam ser plásticas e móveis.

O passado de Kit Carson é a reconstrução da memória dos personagens. Não é somente a memória do personagem que intitula a revista, que é construída em palimpsesto (em camadas, ou seja, podem ser apagadas e reconstruídas o tempo todo e conforme as conveniências da história e seus argumentos), mas também a própria narrativa, a trama do passado que mistura várias vezes tempos, espaços e personagens. Isso exige dos leitores uma atenção maior para acompanharem os desdobramentos da revista sem perderem-se entre os nomes dos personagens, entre os momentos (se é no passado, ou no presente) e entre os lugares. Para isso, uma narrativa muito bem arquitetada, que prende a atenção dos leitores, foi feita. São os

acúmulos, os arquivos (retornos ao passado) e a perda (de Donna e Linda, para Carson; de Lírio Branco, para Tex), os elementos mais importantes da construção narrativa da aventura.

Na esteira dessa última reflexão, seguindo o pensamento de Assmann (2011), seria importante pensar esta noção de arquivo na HQ em analogia aos arquivos documentais que servem como fontes de pesquisa. O arquivo surge como testemunho do passado e o controle do arquivo é o controle da memória: “O arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções” (ASSMANN, 2011, p. 368). Ela reflete em sua obra *Espaços da Recordação* (2011) sobre a memória cultural, iluminando caminhos para que se encontre nas recordações projetos de construção de identidades, nas diferentes culturas e sociedades. O arquivo, para Assmann (2011, p. 25), não é somente um repositório para documentos do passado, “mas também um lugar onde o passado é construído e produzido”.

Nesse sentido, os enredos narrativos das histórias de Tex e de seus personagens, ao acumular informações (arquivos) nos diversos números das HQs, fazendo o leitor remontar ao passado de outras histórias, constroem uma memória cultural do espaço e do tempo em que acontece a trama, bem como do entorno e do próprio personagem principal. Um arquivo pode ser feito de lembranças e de esquecimento e o leitor é “convidado” a perceber as lacunas e os acúmulos na trajetória dos personagens.

Esta HQ tem também um sentido catártico para Carson, pois permite ao ranger que reviva um trauma do passado e que possa resolvê-lo. A maior parte dos heróis são atormentados por algo mal resolvido no passado ou com alguém (arqui-inimigos), com Carson não é diferente.

Essa é uma aventura que se aproxima muito mais do estilo *Western* de Tarantino¹⁰ do que dos *Western Spaghetti*, por trabalhar com

¹⁰ Acredito que o estilo Tarantino de *Western* seja mais elaborado nos discursos (longas falas e diálogos entre os personagens) e contenha uma trama mais elaborada (mais rebuscada) e contendo personagens complexos, trama complexa e muito suspense. Assim, *O passado de Kit Carson* se parece muito mais com Quentin Tarantino do que

sobreposições de imagens, diversos tempos e espaços, simultaneidade de memórias e de narrativas e exagero nas cenas traumáticas, por exemplo. Além disso, há muitos assuntos possíveis de serem discutidos em uma pesquisa: a questão da memória e do recalque, do retorno do passado dos personagens e como isto se relaciona com o presente deles. Ademais, há uma questão sobre o modo de fazer justiça (a justiça considerada no Oeste – como enforcar todos os envolvidos com os Inocentes – era adequada?), dentre outras temáticas.

TEX é um universo múltiplo que permite diferentes análises. As Performances Culturais aparecem como uma possibilidade metodológica para leituras e aproximações, por ser interdisciplinar e proporcionar a compreensão de TEX como o produto cultural que é – em circularidade entre Itália, Estados Unidos, Brasil – e que permite diálogos entre tais culturas por meio dos fãs e das revistas. Além de as revistas trazerem temas diversos, tais como a possibilidade de análise da memória enquanto campo de estudo a partir de *O passado de Kit Carson*. Essa é apenas uma das inúmeras aventuras no universo TEX, porém exerce forte influência nos fãs porque contribui para a construção de um contexto geral de compreensão dos personagens.

Segundo o artigo publicado por Marques (2009, não p.) no *Texwilerblog*¹¹,

Esta é seguramente uma das melhores aventuras de toda a saga texiana. Mérito de Boselli, que aqui, logo na sua estreia, relata um episódio do passado de Carson, conseguindo reunir eficazmente uma grande densidade dramática com uma notável galeria de personagens [...]. Com esta história iniciou-se o sucesso de Mauro Boselli, porque o autor congregou logo aqui grande parte dos seus atributos: uma extensa e importante galeria de personagens, todas superiormente desenvolvidas; uma intriga capaz de reunir temas como o romance, a amizade, o ódio, a vingança, a traição, ou a coragem, verdadeiras

com John Ford, que foi a primeira inspiração para os roteiros de Bonelli para Tex. Também é bem mais próximo de Tarantino do que dos *Westerns Spaghetti* de Sergio Leone.

¹¹ Este é um dos melhores sites de pesquisa sobre o universo TEX porque produz artigos diversos e muito bem escritos, inclusive textos de cunho acadêmico. Além desse, o site *Confraria Bonelli* também é muito sério em suas publicações e pode auxiliar nas pesquisas a respeito do personagem.

características de um argumento clássico, certamente, mas que o autor organiza dinamicamente e com um ritmo narrativo moderno; além de dois pontos importantes que vieram revolucionar algo a que o leitor texiano porventura não estaria habituado, como a introdução de personagens femininas com real importância no argumento e uma presença do ranger, eventualmente com menor protagonismo, mas sempre preponderante. Ou seja, uma aventura que na época marcou certa ruptura com o que vinha sendo feito na série, com Boselli a provar que Tex podia adaptar-se ao sabor dos novos tempos, evoluindo para argumentos mais densos e menos maniqueístas, trilhar novos rumos, mas nunca descurando os valores da personagem e da série.

O passado de Kit Carson inaugura a era Boselli e aponta novos rumos para a editora Bonelli, mesmo tendo sua narrativa marcada principalmente por *flashbacks*.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 2011.

BARBIERI, Daniele. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, Edição Especial 'Por que Memória Social?' v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016. Disponível em: http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

L'AUDACE BONELLI – L'avventura del fumetto italiano. PAN (Palazzo delle Arti di napoli), Napoli Comicon; Sergio Bonelli Editore, 2010. [Mostra collettiva di tavole originali e materiali della Casa editrice Sergio Bonelli Editore 19 marzo – 9 maggio 2010].

MARQUES, Mário João Marques. *Tex Série Normal: O Passado de Kit Carson*. 26 maio 2009. Disponível em: <http://texwillerblog.com/wordpress/?p=20813>. Acesso em: 20 jan. 2019.

NIZZI, Claudio; TICCI, Giovanni. *Tex a história de Jack Tigre*. *TEX*, n. 39, nov. 2008. São Paulo: Mythos, 2008. [original: *TEX* 384/387. out. 1992-jan.1993]. Coleção Ouro.

POLLACK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2019.

RICOEUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. Conferência, 8 mar. 2003, Budapeste.

SACKS, Oliver. A paisagem dos seus sonhos. In: SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*. SP: Cia das Letras, 1995.

SANTOS, Nádia M. Weber dos. Memória e Neurociência. In: BERND, Zilá et al. *Emnemon* – Dicionário de Expressões da Memória Social, dos Bens Culturais e da Cibercultura. [on-line]. Canoas: Editora Unilasalle, 2011. Não paginado. Disponível em: <http://edicionario.unilasalle.edu.br/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

SANTOS, Nádia M. Weber dos. Rastros memoriais de paisagens urbanas: a identidade em palimpsesto da cidade de Quebec/Canadá. *Revista Latino-Americana de História*, v. 2, p. 54-74, 2013.

VERGUEIRO, W. C. S. ; SANTOS, R. E. Dos S. Para uma metodologia da pesquisa em História em quadrinhos. In: BRAGA, J. L.; LOPES, M. I. V.; MARTINO, L. C. (orgs.). *Pesquisa empírica em comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010a.

VERGUEIRO, Waldomiro. (orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2010b.

VERGUEIRO, Waldomiro; DOS SANTOS, Roberto Elísio (orgs.). *A linguagem dos quadrinhos*: Estudos de estética, linguística e semiótica. São Paulo: Criativo, 2015.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2017a.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017b.

VIGARELLO, Georges; CORBIN, ALAIN; COURTINE, JEAN-JACQUES (dir.); *História da virilidade*. Virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

**As memórias e as sensibilidades na
invisibilidade das pessoas idosas:
Museu da Associação dos Idosos do Brasil (Maib),
uma visibilidade possível**

Janice de Almeida Matteucci

Se algo me desaparece da vista, mas nunca da memória, como no caso de um qualquer corpo visível, guardamos dentro a sua imagem e procuramo-lo até que ele seja restituído ao nosso olhar. E em sendo achado, é pela sua imagem, que levamos dentro, que somos capazes de o reconhecer. E não poderíamos sequer dizer que achamos o que perdêramos se o não houvésemos reconhecido.

Na realidade, só para os olhos estava perdido.

A memória guardava-o.

(Santo Agostinho)

Introdução

A organização da sociedade sempre foi marcada por diferenças culturais. Esta diversidade está relacionada à forma de ser de cada um de nós, à qual comunidade pertencemos, às nossas práticas e aos nossos costumes. Os grupos formam-se com características peculiares que os aproximam, existindo uma enorme variação. A história possui inúmeros registros das transformações ocorridas desde o início da civilização, sendo a cultura uma preocupação que acompanha esses registros.

A realidade cultural que pretendo trazer à luz das ciências sociais em meu mestrado em Performances Culturais, pela Universidade Federal de

Goiás (UFG), será a trajetória até aqui vivida pelo grupo Raízes, do Museu da Associação dos Idosos do Brasil (MAIB), na cidade de Goiânia. O museu é fruto do resultado de um grupo de idosos que resistiu ao seu desmonte com as transformações ocorridas na administração da então LBA¹, onde o grupo reunia-se. Essa resistência foi protagonista do duro processo perante o governo federal para garantir a posse do prédio onde a LBA funcionava, edificação ocupada após sua transferência para o Setor Universitário. O grupo teve êxito, em 1989, ao direito legal de utilização, nascendo, então, a Associação dos Idosos do Brasil e, posteriormente, o museu.

O início de sua institucionalização aconteceu em 2017, e foi tema do meu trabalho de conclusão (TCC) do curso de Museologia. A escolha dessa proposição para meu TCC veio da minha convivência muito próxima com a instituição, devido ao trabalho voluntário realizado por minha mãe, Stela Xavier de Almeida Matteucci, assistente social aposentada e colega de faculdade de Marly Fernandes de Assis. Marly, assistente social e fundadora da associação, havia convidado minha mãe a agregar seus conhecimentos junto à instituição quando se aposentasse.

Com os conhecimentos adquiridos durante minha graduação, ficou muito claro para mim a importância dos museus, como Mário Chagas escreveu, de forma poética, no Instituto Brasileiro de Museus:

De forma poética, os museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes; mas na verdade, os museus são conceitos e práticas em metamorfose. (IBRAM, 2013, não p.).

Essa casa onde se “guardam sonhos”, o museu, está visível na associação. Ali estão salvaguardados sonhos de uma geração que passou e passa

¹A Legião Brasileira de Assistência (LBA) foi um órgão assistencial público brasileiro fundado, em 28 de agosto de 1942 (Decreto-Lei n. 4.830/1942), pela então primeira-dama Darcy Vargas, com o objetivo de ajudar as famílias dos soldados enviados à Segunda Guerra Mundial, contando com o apoio da Federação das Associações Comerciais e da Confederação Nacional da Indústria.

por ali. Em suas paredes, em seus componentes, em suas salas, em cada móvel, estão registradas realidades vividas por essa geração, quer em fotografias, fatos narrados, documentos ou em seus arquivos. Ali estão seus passeios, seus encontros, suas reuniões, suas tentativas de voltar e sentir-se úteis e lembrados. Nessa esteira de realizações junto a esta instituição, a necessidade de continuar, devido aos desdobramentos alcançados até aqui, fez com que eu, na especialização em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania, na Universidade Federal de Goiás, tivesse como tema de conclusão do curso um projeto de intervenção. Por meio da participação em um edital da Centrais Elétricas de Goiás (CELG), com o projeto “Intervir para Preservar. Preservação de uma Cultura Tradicional. Fiandeiras”, foram possíveis diversas melhorias para o grupo das fiandeiras.

Minha trajetória junto ao museu não poderia parar. Em parceria com o grupo de fiandeiras, existe o Grupo Raízes, composto por cantores que acompanham as *performances* das fiandeiras pelos espaços urbanos: as cidades. Dessa maneira, este passou, agora, a ser meu objeto de estudo no mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, na Universidade Federal de Goiás, de onde também veio a necessidade de escrever este artigo, fruto da disciplina Memórias e Sensibilidades, por mim cursada durante o mestrado².

A Associação dos Idosos, como já mencionado no texto acima, teve seu início em 1989 e, com ela, as fiandeiras. Já o Grupo Raízes, que inicialmente se chamava Canto e Encanto, cantava nas igrejas e nas missas do museu, passando a ensaiar na sala das fiandeiras quando se iniciou a parceria.

As cantigas embalam o descaroador de algodão, o batedor, as cardas, as rodas de fiar, os teares; enfim, todo processo de produção do tecido artesanal ali fabricado. As rodas dão o tom, e os cantores animam as tardes

² Pesquisa em andamento para dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da Profa. Dra. Vânia de Oliveira.

das segundas-feiras quando acontecem os encontros. Já adentrando os corredores da associação, pode-se escutar suas vozes nas cantigas, acompanhadas de viola, violão, pandeiro, chocalho, triângulo, bumbo, sanfona, sem falar no famoso berrante. Sim, lá existe um berrante tocado por uma mulher.

Como auxiliar desta escrita, buscarei me fundamentar em autores que trabalham temas que pretendo trazer à tona neste artigo, como memória de idosos, museus, sensibilidades e *performances*.

Para falar das memórias dos idosos, mencionarei Ecléa Bosi que, por meio de seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1979), apresenta relatos de vida de idosos da sociedade paulista e sua participação social e política na construção da cidade. Esses depoimentos ainda hoje são percebidos através do silêncio da sociedade frente às dificuldades e à valorização da pessoa idosa no Brasil e, por que não dizer, do mundo? Neste ano de 2020, perdemos pessoas significativas em nosso país, como o escritor, poeta e músico Aldir Blanc, o ator Flávio Migliaccio, entre outras, não menos importantes. O primeiro faleceu de Covid-19, e o segundo cometeu suicídio. Flávio deixou uma carta onde escreveu: “Me desculpem, mas não deu mais. A velhice neste país é um caos como tudo aqui. A humanidade não deu certo. Eu tive a impressão de que foram 85 anos jogados fora. Num país como este, e com este tipo de gente que acabei encontrando. Cuidem de nossas crianças hoje.” (MIGLIACCIO, 2020, não p.).

Em seguida, com base no livro *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas* (2007), organizado pelos estudiosos, Regina de Abreu, Mário de Souza Chagas, Myrian Sepúlveda dos Santos, estabelecemos uma relação entre museu e memória. Sim, museus podem ser casas, podem ser museus, mas podem também ser ruas, sítios, favelas. Em cada museu, em suas diferentes tipologias, existem memórias que podem ser lembradas, ou quem sabe apagadas, tudo vai depender do significado ou (re)significado que se propõe:

A relação da identidade com o passado ou com a memória desse passado é complexa. Indivíduos constroem suas identidades mediante o uso da

memória, e esta é indissociável, por exemplo, da linguagem, que é uma construção social que antecede a existência desses indivíduos. As memórias coletivas são uma forma de linguagem, são construções coletivas que antecedem os indivíduos (ABREU; CHAGAS; SANTOS, 2007, p. 12).

Na esteira de Santo Agostinho, Sandra Pesavento trouxe as sensibilidades presentes nos registros de memórias, nas saudades muitas vezes vivenciadas por esses idosos em sua jornada até aqui, em que passaram por diferentes momentos de vida, e relataram experiências que fazem parte do cotidiano de muitos, desde que houvesse quem os ouvisse. Como a própria autora escreve em seu texto, “as sensibilidades de um outro tempo e de um outro no tempo, fazendo o passado existir no presente” (PESAVENTO, 2005, p. 1).

Seguindo no texto, trazendo à luz das performances, Erika Fischer Lichte apresenta que, durante a realização de uma performance, ocorre a relação entre dois grupos: executores e o público. Nas performances do grupo raízes, pelo espaço urbano, isto é, a cidade, as praças, as universidades, entre outros, é visível a relação no envolvimento entre os dois: o grupo entoa a melodia e o público canta, dança, observa, de modo que se dá uma interação entre os grupos durante a performance.

Uma *performance* ocorre na – e através da – co-presença física de atores e espectadores. Para que ocorra, dois grupos de pessoas, que agem como “fazedores” e “observadores”, têm de se juntar num determinado tempo e num determinado lugar de modo a partilharem uma situação, um lapso de tempo. Uma *performance* surge desse encontro – a partir da sua interação (LICHTE, 2005, p. 2).

Trarei, como estrutura para o texto, o trabalho de campo³ até aqui realizado, seguindo o grupo ora em suas *performances* ora em seus encontros semanais no museu. No local foram realizados registros de memórias mediante imagens, gravações, anotações e entrevistas. Finalizando,

³ Para o trabalho de campo, a pesquisa foi submetida e aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFG (processo número 21737719.8.0000.5083).

abordarei as *performances* e suas andanças pelos espaços urbanos. Espero que apreciem nossa viagem no bonde onde as memórias resistem e atualizam-se.

Uma casa de acolhida, um abrigo, um museu

O MAIB funciona como uma casa de acolhida à pessoa idosa, que tem, ali, um local de encontro, realização de atividades de lazer, práticas socio-educativas, laborais e psicossociais.

Profissionais da museologia, em seus encontros mundiais para discutir estratégias de melhor atendimento às demandas dos museus, têm motivado a preocupação com as realidades vivenciadas pela sociedade. Desses encontros, surgiu o movimento da nova museologia, realizado em Santiago do Chile, em 1972, onde a função social foi o foco do encontro, de modo que o homem pudesse ser o centro, não o objeto. Segundo Mário Chagas (2015, p. 35):

O reconhecimento de que aquilo que se articula nos museus não é a verdade pronta e acabada, e sim uma leitura possível e historicamente condicionada, resgata para o campo museal a dimensão do litígio: é sempre possível uma nova leitura; é sempre possível abrir gavetas no corpo das vênus museais e reabrir processos engavetados por interesses nem sempre nobres.

Uma renovação está acontecendo nos museus, com novas leituras, gavetas abrindo-se e novas tipologias de museus surgindo. Museus considerados tradicionais procuram se adequar às novas realidades sociais, com diferentes formas de comunicação e ações educativas.

A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros. (CHAGAS; GOUVEIA, 2014, p. 17).

Tradicionalmente se encontram, como funções essenciais dos museus, a conservação, a documentação, a pesquisa, a comunicação e a educação, visando atender às necessidades da sociedade e ao seu desenvolvimento. Nas mudanças atuais, o acervo de um museu é formado também por questões da comunidade à qual pertence. O Grupo Raízes é formado por uma comunidade de idosos, em sua maioria mulheres que se encontram todas as segundas-feiras para cantar, dançar e acompanhar o trabalho das fiandeiras do MAIB, em Goiânia. Sua trajetória, enquanto grupo, faz parte da história cultural da associação, existente há aproximadamente 30 anos. Alguns componentes já faleceram, outros migraram para outros grupos, cidades, além disso, há os que já não conseguem mais participar por questões de saúde, locomoção, entre outros motivos; porém, boa parte ainda resiste. Suas *performances* ocorrem, através das redes sociais, pelo mundo e pela cidade, nos diversos lugares por onde passam. Universidades, escolas, repartições públicas, pecuária e museus são alguns desses locais. Sanfona, viola, tambor, chocalho, berrante, violão e as vozes entoam cantigas, compostas por integrantes do grupo, e músicas conhecidas, de forma geral.

Ecléa Bosi demonstra em seus estudos de memórias que a sensibilidade está presente na relação dos participantes de seu trabalho. São relatos carregados de poesia e de emoção em suas experiências de vida: quer seja do cotidiano, quer sejam relatos de trabalho. Assim acontece com os idosos do grupo, pois, em cada diálogo desenvolvido com eles, a emoção é uma constante. Lembrar, recordar, reviver, por que não?

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. [...] O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (BOSI, 1979, p. 55).

No retorno das atividades, em janeiro, o grupo recordou um de seus componentes, falecido há dois anos, José Moreno (1941-2018) que, coincidentemente, também em janeiro, no Dia de Santos Reis, coordenava um grupo de foliões. Dalila⁴, componente do grupo que toca violão, em seu depoimento, relata a saudade que sente de José Moreno e, quando se lembra dele, canta uma de suas canções. Ela usa a expressão: “Ixi, é muita saudade. Ele faz muita falta para nós”.

A invisibilidade das lembranças do idoso

Lembrar, recordar e reviver são inerentes ao ser humano. Quem não gosta de lembrar de uma viagem, de uma festa, do nascimento de um filho? Com raríssimas exceções, todos gostam de lembrar, porém, o idoso parece gostar mais. Seria, pelo tempo agora disponível? Pode ser, mas suas experiências, seu trabalho, nos trouxeram até aqui e podem nos levar mais adiante. Eles podem nos mostrar o que foi e o que está por vir. Eles são o começo, o meio e o fim até o momento presente. Porém, vivemos em uma sociedade que evita a lembrança ou a seleciona. Os detentores do poder determinam o que lembrar e destroem o que não interessa lembrar. Assim construíram as sociedades, e assim continuam a construir. De acordo com Mário Chagas, em seu livro *Há uma gota de sangue em cada museu* (2015, p. 30):

Este “sinal de sangue” é também um inequívoco sinal de historicidade, de condicionamento espaço-temporal. Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda a instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento.

⁴ Entrevista concedida por Dalila Ribeiro de Almeida. Entrevista II, 00:18 min. [jan. 2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci, Goiânia, 2020. Arquivo VID_20200106_140632.mp4 (05:17 min).

Esses detentores de poder estão presentes em diferentes esferas públicas ou privadas que acabam por “escolher” o que salvaguardar. Mário Chagas (2015, p. 32), ainda em seu texto,

A tendência para celebrar a memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas, etnocêntricas e monológicas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas ou a reprodução museológica do universal; como se pudessem expressar a realidade em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades através de esquemas simplistas, dos quais o conflito é banido por pensamento mágico e procedimentos técnicos de purificação e excludência.

O corpo já não responde da mesma forma, a juventude se foi, mas a memória está latente, repleta de recordações. Envelhecer ainda é algo não esperado, e a sociedade atual não está preparada para isso. Mas o Brasil envelhece, e rapidamente. Marilena Chauí (1979, p. 8), no prefácio do livro de Ecléa Bosi, diz que pouca coisa mudou desde então:

Que é ser velho? pergunta você. E responde: em nossa sociedade, ser velho é lutar para continuar sendo homem. Como se realiza a opressão da velhice? De múltiplas maneiras, algumas explicitamente brutais, outras tacitamente permitidas. Oprime-se o velho por intermédio de mecanismos institucionais visíveis (a burocracia da aposentadoria e dos asilos), por mecanismos psicológicos sutis e quase invisíveis (a tutela, a recusa do diálogo e da reciprocidade que forçam o velho a comportamentos repetitivos e monótonos, a tolerância de má fé que, na realidade, é banimento e discriminação), por mecanismos técnicos (as próteses e a precariedade existencial daqueles que não podem adquiri-las), por mecanismos científicos (as “pesquisas” que demonstram a incapacidade e a incompetência sociais do velho).

Alguns avanços foram obtidos, como no Estatuto do Idoso (Lei n. 10.741/2003), que contempla alguns direitos, conforme art. 1º: “É instituído o Estatuto do Idoso, destinado a regular os direitos assegurados às pessoas com idade igual ou superior a 60 (sessenta) anos”.

Apesar de seus 17 anos de existência, ainda há muito a ser percorrido, principalmente no momento que vivemos no Brasil, com as mudanças

propostas na aposentadoria pelo novo governo, quando as perdas dos direitos são incontáveis.

Vivemos, atualmente, uma fase não imaginada pela sociedade, a pandemia do Covid-19. Presenciamos países tendo de escolher entre o jovem e o idoso para receber atendimento. Indignado com a situação, o escritor cartunista Miguel Paiva (2020) escreveu um artigo para o *Jornal GGN* referindo-se à pandemia no Brasil:

Aqui neste Brasil, os mais velhos viraram lenha de fogueira. Somos seres descartáveis prontos para o sacrifício em troca dos mais jovens, nem sempre merecedores de uma sobrevivência. Mas os jovens são força de trabalho, votos de cabresto e elementos úteis nas manifestações animais contra a quarentena dentro de seus carros importados⁵. (PAIVA, 2020, não p.).

Nesse vai e vem, ao nos depararmos com a velhice, nossos registros de memória estão repletos e nos sobra tempo para contar. Mas, contar para quem? Onde? Para quê? O dom de escutar é um dom excepcional, cada dia mais escasso.

Em uma feira de antiguidades que acontece todo segundo domingo do mês, na Praça Tamandaré, em Goiânia, o Grupo Raízes e as fiandeiras do MAIB reúnem-se para apresentar suas *performances*. O grupo entoa o ritmo, e as rodas acompanham a toada, nascendo, desse modo, as linhas de algodão, que, antes de se tornarem linha, foram flores. Descaroçam, batem, cardam, fiam e tecem, sempre acompanhando o grupo de cantores.

Os transeuntes passam, observam, alguns seguem na feira, outros, porém, param, filmam, fotografam, cantam, dançam, tentam fiar e, principalmente, relatam que seus avós e pais faziam aquilo. Isso corrobora as experiências memorialísticas de Santo Agostinho (1973, p. 454):

Quando aí estou, peço me seja apresentado aquilo que quero: umas coisas surgem imediatamente; outras são procuradas por mais tempo e são arrancadas dos mais secretos escaninhos; outras, ainda, precipitam-se em tropel e, quando uma é pedida e procurada, elas saltam para o meio como que dizendo

⁵ Disponível em: <https://jornalggm.com.br/artigos/idosos-de-todo-o-mundo-uni-vos-por-miguel-paiva/>

“Será que somos nós?”. E eu afasto-as da face da minha lembrança, com a mão do coração, até que fique claro aquilo que eu quero e, dos seus escaninhos, compareça na minha presença.

Contar para seus filhos, netos e colegas é adentrar nos escaninhos de suas memórias e trazer à luz do sol desta manhã de domingo suas lembranças sensíveis, saudosas. Suas palavras saem embargadas de emoção e de nostalgia. Segundo Sandra Pesavento (2007), as sensibilidades apresentam-se, portanto, como “operações imaginárias de sentido e de representação do mundo, que conseguem tornar presente uma ausência e produzir, pela força do pensamento, uma experiência sensível do acontecido.” (PESAVENTO, 2007, p. 14).

O trabalho hoje distante, mas não menos importante para o idoso

Mais uma vez Ecléa Bosi (1979) extrai relatos de seus personagens, nos quais se pode observar que, durante o decorrer de suas vidas, a participação deles na construção da sociedade em que viveram permanece viva em suas memórias. Esses velhos são pessoas que atuaram na construção da sociedade e agora envelheceram. O que hoje existe foi fruto de ideais, lutas, sonhos e trabalho. Se, atualmente, não estão mais em atividade, eis que lhes surge uma nova ocupação: lembrar e contar, para a nova geração, suas experiências, o lugar onde viveram, o que faziam, com quem aprenderam. Tornam-se, portanto, os guardiões da memória familiar e da sociedade.

O que é, pois, ser velho na sociedade capitalista? É sobreviver. Sem projeto, impedido de lembrar e de ensinar, sofrendo as adversidades de um corpo que se desagregará na medida que a memória vai se tornando cada vez mais viva, a velhice, que não existe para si, mas somente para o outro. Este outro é um opressor. (BOSI, 1979, p. 18).

No mesmo livro, a autora procura fazer a estreita relação entre memória e trabalho e o não reconhecimento da função social da velhice. Seu

propósito consistia em discorrer, pelos depoimentos de um grupo específico, o pensamento de quem trabalhou na construção social e política especificamente da cidade de São Paulo. A isso a autora chamou de sua voz, que afinal resultou no cenário atual, pois o futuro de hoje se iniciou em um passado ainda presente: “A memória permite a relação do corpo presente com o passado, e ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações” (BOSI, 1979, p. 20). A ligação entre o presente e o passado continua existindo, pois lembrar não reconstrói o tempo, mas também não o extingue. As memórias, muitas vezes registradas em nosso corpo, atuam de forma inconsciente em determinadas ações, estando ligadas ao nosso dia a dia de forma espontânea e natural, conhecida como memória-hábito. Existem, porém, lembranças que independem de nossos hábitos e que acontecem, como se buscássemos, no passado, algo a recordar. São, desse modo, independentes, isoladas:

No outro extremo, a lembrança pura, quando se atualiza na *imagem-lembrança*, traz à tona da consciência um momento único, singular, não repetido, irreversível, da vida. Daí, também, o caráter não mecânico, mas evocativo, do seu aparecimento por via da memória. [...] A imagem-lembrança tem data certa: refere-se a uma situação definida, individualizada, ao passo que a memória-hábito já se incorporou às práticas do dia-a-dia. (BOSI, 1979, p. 11).

Os componentes do Grupo Canto e Encanto e suas fiandeiras já foram pessoas produtivas, participaram da construção da sociedade atual, e hoje se dão ao direito de fazer o que anteriormente era trabalho e hoje é um lazer. Em seus depoimentos, relatam que aprenderam com seus antepassados e que os presenciaram nas rodas de fiandeiras, cantando para amenizar o labor. Veja o depoimento de um deles: “[...] *eu via minha avó fiar, e ficava admirando a roda e a linha surgir, porém ela gostava de me colocar para fazer aquilo ali, como se chama mesmo aquilo ali? Eu repondo: cardas par de cardas. Ele responde: isto mesmo, cardar*⁶”. Nas fotos a

⁶Depoimento informal do público, na feira de antiguidades, em meu trabalho de campo. O entrevistado não quis gravar a entrevista.

seguir, o grupo Raízes (Figura 1) faz sua *performance* na Feira de Antiguidades, na Praça Tamandaré, em Goiânia; e o público e as fiandeiras na Figura 2.

Figura 1 - Imagem do Grupo Raízes, na Feira de Antiguidades, na Praça Tamandaré, em Goiânia.



Legenda: Em primeiro plano, ao lado, a sanfoneira Djanira; nas cadeiras, o Grupo Raízes; e, ao fundo, as fiandeiras em suas rodas de fiar.

Fonte: acervo da autora (2020).

Figura 2 - Transeuntes na Feira de Antiguidades, na Praça Tamandaré, em Goiânia.



Fonte: acervo da autora (2020).

Em cada uma das etapas da vida, buscamos a realização de algo e, com isso, construímos nossa identidade e nossas memórias que partem do nosso imaginário, de nossas construções mentais, de cada experiência vivenciada. Nossas escolhas estão carregadas de significados. Nosso conhecimento de vida constitui nossa bagagem de compreensão, cuja

razão nos direciona. Porém, as emoções também fazem parte de nossas escolhas, a partir de nossas atitudes, em nossas relações no trabalho, na família e com o mundo. Nessa trajetória de construção da vida, ao envelhecermos, trazemos conosco nosso baú repleto de histórias e significados.

A performance presente no grupo canto e encanto

O Grupo Canto e Encanto existe aproximadamente há mais de 20 anos, sendo formado por idosos(as) que se reúnem todas as segundas-feiras para cantar, dançar e ensaiar suas canções, a maioria é de origem rural, do interior de Goiás ou de outras regiões do Brasil. Djanira Ribeiro de Souza⁷, em entrevista formal para a pesquisa de mestrado, relata que aprendeu a tocar sanfona com seu pai e seus irmãos, que praticamente nasceu com a sanfona no colo. Sua irmã Dalila Ribeiro de Almeida participa do grupo tocando violão. Na foto a seguir (Figura 3), o grupo do qual fazem parte faz uma *performance* na Feira da Pecuária de Goiânia⁸.

Figura 3 - Djanira na sanfona e Dalila no violão.



Legenda: apresentação na Pecuária, em Goiânia.

Fonte: acervo da autora (2020).

⁷Entrevista concedida por Djanira Ribeiro de Souza. Entrevista I, 04:31 min.[jan.2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci. Goiânia, 2020. Arquivo VID_20200113_145528.mp4. (04:44 min).

⁸Exposição e feira de animais e produtos agropecuários que acontece anualmente em Goiânia, organizada pela Sociedade Goiana de Pecuária e Agricultura (SGPA).

Ao adentrar os corredores da associação, já no portão, podemos ouvir o som que vem da sala das fiandeiras. A sanfona, viola, o violão, bumbo, chocalho e as vozes fazem a festa. Mas os muros não foram capazes de prender esses jovens por mais tempo, pois eles adentraram outros espaços urbanos, com seus espetáculos, suas *performances*. Inicialmente as apresentações eram voltadas aos mutirões de fiandeiras. Inhumas, Hidrolândia e Jataí são algumas das cidades do interior de Goiás que contavam com sua presença. Troféus de participação dos encontros fazem parte de seus registros de memórias.

Com o crescimento dos convites, praticamente o grupo apresenta-se fora do museu no mínimo uma vez por mês. Existem períodos em que eles ficam semanas fora do museu, como acontece na época da feira Pecuária, em Goiânia⁹. O público aparece e entra no espetáculo. Surgem novos cantores, tocadores, enfim, há uma grande interação entre os componentes e as pessoas que estão passando não resistem a não assistir.

Figura 4 – Feira Pecuária de Goiânia.



Legenda: Stela Xavier de Almeida Matteucci, coordenadora do grupo no bumbo; Dalila Ribeiro de Almeida, no violão; Djanira Ribeiro de Souza, na sanfona; Fé e Esperança de Paula Martins, no triângulo; Pedro Clementino, na viola.

Fonte: acervo da autora (2020).

⁹ Exposição e feira de animais e produtos agropecuários que acontece anualmente em Goiânia, organizada pela Sociedade Goiana de Pecuária e Agricultura (SGPA).

Lichte (2005) apresenta quatro conceitos em suas pesquisas que estão presentes nas *performances* do grupo.

Primeiro – uma performance ocorre através da dupla presença entre atores e espectadores, onde um executa e o outro observa, desse encontro, e a partir de uma interação, onde cada ação, quer seja do ator ou do espectador, resulta em reações diferentes para ambos, e estas reações são únicas, não se repetirão da mesma forma. Cada espetáculo ocorre, no momento que este é apresentado (LICHTTE, 2005, p. 75).

Segundo argumento está presente na materialidade da performance, dos espaços, qualidade de equipamentos, objetos, o que quer que seja utilizado como ferramentas, carregam em si significados, trazidos pelos artistas envolvidos. Apresenta também distinção entre espetáculo e encenação. No espetáculo, as formas de materialidade estão presentes nas manifestações do público, quer seja nos gritos, no silêncio, entre outros, enquanto na encenação ocorre o que foi determinado pelos atores (LICHTTE, 2005, p. 75).

Em seu terceiro Argumento – “Uma performance não transmite significados predeterminados, ela produz o mesmo em seu desenvolvimento. Os significados são produzidos no e durante o espetáculo” (LICHTTE, 2005, p. 76), cada participante, em sua interação com o grupo ao cantar, dançar, tocar, lembrar, deixa transparecer sua emoção do momento, não somente a emoção da lembrança, nada foi determinado, acontece ali e agora.

Quarto Argumento – os espetáculos caracterizam-se pelo seu caráter de acontecimento, uma forma de experiência liminar. Estes espetáculos não devem ser vistos como obras de arte, mas como acontecimento, e estes, não podem acontecer duas vezes da mesma forma (LICHTTE, 2005, p. 76).

Para Lichte (2005), é necessário que essa dupla presença exista no ato em que acontece a *performance* do grupo. No caso do grupo, os componentes e os espectadores, isto é, o público compõe esta dupla presença. Cada *performance* é única e não se repete. Mesmo acontecendo no mesmo espaço, com os mesmos componentes e o mesmo público, todo acontecimento será novo, diferente do anterior, sendo inúmeras as reações de ambos. Um espectador, ao pedir que eles toquem determinada música novamente, interage com o grupo de atores e, neste momento, novos significados são inseridos e ressignificados para o espectador, pois os atores da *performance* não interferem nas reações do público, que ocorrem

de forma espontânea. O momento de interação com o público, de participação na *performance*, difere em tempo, lugar e nos indivíduos, de forma que nada é igual, surgindo um novo significado.

Seu instrumento está carregado de recordações, de simbologias, de memórias de vida, infância, família. Pode-se dizer que as *performances* estão muito próximas a espetáculos e vice-versa, pois, segundo a autora, as manifestações fazem parte dos espetáculos. Em todas as apresentações do grupo, as manifestações também estão presentes no olhar, nas lágrimas de recordações, no cantar junto com o grupo. Difere-se de encenação que, segundo a autora, precede de ações determinadas, e suas apresentações são espontâneas, cantando o que vem na memória naquele momento.

Enquanto encenação significa a materialidade do espetáculo que decorre de acordo com os planos e intenções dos artistas, o “espetáculo” inclui todas as formas de materialidade que surgem no seu decurso. É por isso que a encenação é reproduzível, enquanto o espetáculo só acontece uma vez (LICHTÉ, 2005, p. 75).

No retorno das atividades de 2020, houve um momento de recordação no grupo. Um dos componentes do grupo, conhecido como Zé Moreno, falecera há dois anos, coincidentemente, no dia do reinício das atividades do grupo. Este era compositor e coordenava o grupo juntamente com Stela Xavier de Almeida Matteucci.

O grupo iniciou as atividades cantando suas composições, lembrando que uma das letras foi escrita com a participação de todos do grupo. Cada uma citava uma frase. Trata-se de uma letra que fala de cada um dos participantes do grupo. Na gravação que fiz, onde estão seus depoimentos, eles falaram da falta que Zé Moreno faz ao grupo, da saudade que eles sentem de sua presença. A emoção estava presente em seus olhares, em lágrimas contidas, nas palavras trêmulas, no tocar e cantar da canção. Esse dia foi um acontecimento único, que não se repetirá da mesma forma, mesmo que no próximo ano a recordação aconteça novamente, com as mesmas pessoas, no mesmo lugar, pois, como o tempo passa, as emoções são outras também. Como diz Taylor (2003, p. 30): “De

quem são as memórias, tradições e reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital?”

MEU DESTINO É CANTAR

Stela e Zé Moreno

Ana diz que a nossa amizade
Tem mais das pessoas de terceira idade
E a Celina confirma a verdade
Que o tempo deixa marcas de saudades
E o Vicente canta contente
Que a alma engrandece de felicidade.

Refrão

Companheiros e Amigos
Cantemos com emoção
Meu destino é cantar
Pra alegrar meu coração
A Stela cantando cortando o estradão
De ser uma cigana era sua paixão
Montada a cavalo por este sertão
Tem sua morada e seu carrão
E muitos amigos em seu coração
Vai levando a vida com grande emoção.

Refrão

A Djanira e o Valdivino
É uma menina e um menino
A sanfona chora que toca fino
E as fiandeiras trabalham sorrindo
Com as graças de Deus vamos seguindo
Levando a vida e cumprindo o destino.

A letra supracitada, composta pelo grupo, registra em seus versos os sonhos de cada um dos citados ou mesmo ações realizadas na atualidade, como tocar determinado instrumento. Dessa forma, mantém-se a tradição na melodia, uma forma de registro de memória. Em suas *performances*,

suas canções diversificam-se e remontam suas histórias, suas infâncias, seus familiares. As músicas atuais também fazem parte de seu repertório, mas sempre voltadas para o meio rural. Nesse sentido, podemos encontrar uma ponte que liga o passado ao presente, onde algumas canções estão escondidas, sendo necessário, então, buscar nos recônditos das memórias e dos sonhos. Entretanto, outras já fazem parte da memória hábito e estão na superfície da memória; bem ali, é só dar o tom que a canção surge, sempre com a alegria presente nesses jovens há mais tempo.

Considerações finais

Levando em conta o que foi apresentado, pode-se observar a existência de uma invisibilidade por parte da sociedade e de seus governantes no que tange ao atendimento da pessoa idosa. Isso pode ser verificado na ausência de políticas públicas que venham a preencher as lacunas de projetos destinados ao idoso. Suas memórias, tão importantes para a construção da sociedade atual, são também a ponte que une o passado a um presente, importantes de serem lembradas e que muitas vezes permanecem esquecidas, resguardadas, quando não são apagadas.

Nas *performances* do Grupo Raízes, a interação do grupo com o público oferece aos idosos uma rua de mão dupla, pois as transformações ocorrem para ambos. O público – que participa de alguma forma e interage – ressignifica suas memórias em um momento único, que não se repetirá. Seus componentes, que anteriormente cantavam em missas, nas festas de família, nas fazendas, hoje têm a oportunidade de, como eles gostam de dizer, “correr o mundo”, sair dos muros do museu e ir para as ruas, para as praças, a fim de mostrarem o que gostam de fazer e o que aprenderam com seus antepassados, isto é, suas memórias sociais e familiares.

Podemos observar, também, que ainda existe interesse de pessoas que se preocupam com a pessoa idosa; porém, ainda há um grande caminho a ser trilhado pela sociedade atual em relação ao atendimento à pessoa idosa. O apagamento das lembranças – o que lembrar, onde lembrar e para

quem lembrar – são objetivos a serem alcançados. Envelhecer com qualidade de vida é um direito de todos e um dever do Estado e da família.

São momentos e experiências que pretendo relatar em minha pesquisa de mestrado, os quais servirão de registro para futuros pesquisadores interessados em trabalhos relacionados às memórias de idosos, à cultura popular, às cantigas de trabalho, enfim, a um material a ser salvaguardado para as futuras gerações.

Referências

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.) *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, MinCJIPHAN/ DEMU, 2007. 256p. (Coleção Museu, memória e cidadania).

AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Lei n. 10.741, de 1º de outubro de 2003. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Brasília, DF, 2004. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/10.741.htm Acesso em: 18 jan. 2020.

BRASIL. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto-lei n. 4.830, de 15 de outubro de 1942. Estabelece contribuição especial para a Legião Brasileira de Assistência e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1937-1946/Del4830.htm Acesso em: 18 jan. 2020.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. 2. ed. Unochapecó: Argos Editora Edição, 2015.

CHAGAS, Mário de Souza; GOUVEIA, Inês. Museologia Social: Reflexões e Práticas (à guisa da apresentação). Retomando a prosa e o verso – Conversar é preciso. *Cadernos do CEOM*, Ano 27, n. 41, 2014.

CHAUÍ, Marilena. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). *Boletim Cenedom n° 18*. Não paginado, dez. 2013. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/Boletim_Cenedomn18_dez2013.pdf Acesso em: 10 set. 2020.

LICHTE, Erika Fischer. *A Cultura como Performance: desenvolver um conceito. Sinais de Cena, Estudos Aplicados*, n. 4, p. 73-80, 2005.

MIGLIACCIO, Flávio. Ator Flávio Migliaccio se suicidou e deixou carta: “A humanidade não deu certo”. *Revista Fórum*, não paginado, 4 maio 2020, 14:44. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/cultura/ator-flavio-migliaccio-se-suicidou-e-deixou-carta-a-humanidade-nao-deu-certo/> Acesso em: 10 set. 2020.

PAIVA, Miguel. Idosos de todo o mundo, uni-vos!, por Miguel Paiva. *Jornal GGN*, Artigos, não paginado, 19 abr. 2020. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/artigos/idosos-de-todo-o-mundo-uni-vos-por-miguel-paiva/> Acesso em: 10 set. 2020.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no Tempo, Tempo das Sensibilidades. In:

JOURNEE D'HISTOIRE DES SENSIBILITES, EHESS, 1., 4 mars 2004. *Anais... Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005, consulté le 12 mars 2017. <http://nuevomundo.revues.org/229> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.229.

TAYLOR, Diana. A memória como prática cultural: mestiçagem, hibridismo e transculturação. In: TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório, performances e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 125-164.

Memória social e disputas de memória: a patrimonialização do Carimbó

Elyane Lobão da Costa

A memória é a capacidade humana de evocar o passado para o presente, nesse sentido, a memória possui uma intrínseca relação com a história e o tempo. Por meio da memória, relembramos fatos e eventos que constituem a história individual ou social, visto que todo ser humano possui uma história. Apesar de a Memória e a História estarem atreladas e ambas trabalharem com o recorte do tempo – que é a relação entre passado e presente –, elas não possuem o mesmo significado, pois são distintas entre si. A História é uma ciência, ou seja, um conhecimento sistematizado com metodologias e teorias próprias, sendo que ela necessita da memória para acessar o passado, para então submeter os fatos que aconteceram à comprovação de veracidade, mediante fontes históricas. A memória não se constitui enquanto ciência, não podendo ser comprovada, mas ela é fundamental para a constituição da nossa identidade pessoal, de um grupo, ou de uma nação.

Embora a existência dessas relações estreitas entre História e Memória, tendo alguns elementos constitutivos comuns (como tempo, narrativa, imaginário, ficção), ambas distinguem-se em alguns pontos, não servindo uma para a definição da outra, tendo a História a necessidade de estar vinculada a fontes, documentos essenciais que servirão de estofo para a construção narrativa do historiador. E é como se a Memória não precisasse de intermediários, mas a História, sim. E isto remete a um último ponto para reflexão, que é a necessidade de se atentar para diferentes metodologias que podem ser utilizadas na

pesquisa histórica e na pesquisa de processos memoriais (SANTOS, 2013, p. 12).

A palavra Memória, cuja origem provém do grego “*mnenis*” e do latim “*memoria*”, tem por significado “aquele que lembra e recorda”; portanto, é a responsável por conservar uma lembrança. Eric de Sales (2015, p. 157), em seu artigo “Cronos, Mnemosine, Clio e a Defesa do Patrimônio”, apresenta essa relação entre a memória, a história e o tempo. Contudo, essa relação não ocorre de forma harmoniosa, mas, nas fricções, nos embates, nas disputas de poder. Sales destaca os movimentos de tensões através desses mitos. Na mitologia grega, *Mnemosine* é a deusa da memória, de grande notoriedade para os filósofos gregos, pois acreditavam que a memória era de suma importância para a retórica e para evocar acontecimentos passados. A deusa Mnemosine e o deus grego Zeus viveram um romance durante nove noites de amor, nesse período ela deu à luz as nove musas do Olimpo. Essas musas eram consideradas as deusas das artes: responsáveis por inspirarem os artistas e as ciências. Nesse sentido, elas deveriam proteger a história e as artes. Elas viviam em um templo que tinha por nome *Museion*, o qual se passou a chamar de Museu.

A memória é uma aptidão humana que funciona como um sistema de armazenamento. Em nosso cérebro, reunimos imagens, fatos, acontecimentos que fazem parte das nossas vivências e experiências. As lembranças do passado são trazidas para o presente sempre que desejamos. Todavia, a memória é seletiva, ela exclui e descarta algumas de nossas experiências, pois seria impossível lembrar-se de tudo que vivemos durante nossa história de vida. A memória marca a nossa identidade, conhecida como memória individual, sendo ela pessoal e subjetiva. Contudo, nossa memória individual, é ao mesmo tempo coletiva, posto que somos seres sociais em constante interação com outros grupos sociais. Por esse motivo compartilhamos das mesmas memórias, conhecida como memória coletiva. Compreender a importância da memória é reconhecer a história de vida de um sujeito, saber quem é essa pessoa, conhecer a própria identidade; ao mesmo tempo, é entender a história dos grupos sociais e o que

os une, é enxergar a identidade desses grupos: o que os torna semelhante, ou o que os separa dos demais. Compreender e conhecer a história e a memória de determinados grupos é estar ciente de que a memória e a história são lugares de disputas, apesar de muitas delas terem sido silenciadas, distorcidas e não lembradas.

Escrever sobre memória é ter em mente que ela é uma capacidade humana que permite ter consciência da passagem do tempo, retendo e evocando fatos, experiências, propiciando um meio para a busca de respostas sobre a origem de um indivíduo ou de uma coletividade. Pela memória, fatos, eventos e lembranças são adquiridos, esquecidos, celebrados e deturpados. Assim, a defesa ao direito à memória seria, antes de tudo, a defesa ao direito à identidade e à História, ao passado constituinte de cada povo, região, de cada pessoa (SALES, 2015, p. 158).

A memória é o que nos faz lembrar de acontecimentos já ocorridos, no entanto, ela não está presa ao tempo passado, pois é no presente que se evoca esse passado. A memória constitui-se a partir das nossas experiências e vivências, de modo que ela constrói a nossa identidade. O que seria um homem sem passado, sem história e sem memória? Portanto, o homem precisa construir a sua identidade – individual e social –, sendo por meio da relação com a memória que a identidade de um sujeito ou de um grupo é construída. A memória, contudo, possui elementos intrínsecos, como a imaginação, a criação e a recriação, a imagem, o simbólico, o esquecimento, o afeto e a subjetividade. De acordo com Nádia Maria Weber Santos (2013, p. 16): “Memória produz subjetividades; e é produzida por subjetividades [...]”.

Jô Gondar (2008), em seu artigo “Memória Individual, Memória Coletiva, Memória Social”, destaca a complexidade em distinguir essas memórias, porque sendo complexas possuem vários sentidos e significados. Ela afirma que o estudo da Memória Social é percorrido na transdisciplinaridade, desse modo, apresenta o pensamento de vários autores em diversas áreas do conhecimento, com diferentes visões acerca da temática. Ela compreende a memória a partir do seu caráter relacional,

seja em relação aos aspectos temporais (passado, presente e futuro); seja pelo enfoque dos diversos campos do saber, seja mesmo no atravessamento dessas disciplinas (transdisciplinaridade); seja na relação entre o indivíduo e os grupos a que pertence, sendo que ambos fazem parte do social. Portanto, para ela “A polissemia da memória, que poderia ser seu ponto falho, é justamente a sua riqueza.” (GONDAR, 2008, p. 5).

A partir da compreensão da importância do estudo sobre memória, ela tem se estabelecido como objeto de pesquisa para diversas áreas do conhecimento, tais como: história, psicologia, educação, sociologia, antropologia, neurociências. Esses campos do saber debruçam-se para compreender a memória, no entanto, cada área tem sua metodologia própria e um viés específico. Eles dialogam e se entrecruzam, e, a partir desse atravessamento, surge um novo conhecimento. Desse modo, a memória, “[...] a partir dos anos 1990, emerge, diferentemente, como resultado de um complexo atravessamento de diferentes discursos e disciplinas, tornando-se um campo transdisciplinar.” (GONDAR, 2016, p. 12).

O presente trabalho dará ênfase à Memória Social. Os primeiros estudos acerca da memória têm como precursor Maurice Halbwachs, um sociólogo francês pertencente à escola durkheimiana. Ele introduziu os conceitos de “memória coletiva”, consagrando os estudos da memória enquanto disciplina em sua célebre obra *A Memória Coletiva*. Nela ele faz uma análise das memórias da infância, apresenta as principais diferenças entre memória e história e uma análise acerca das percepções entre tempo e espaço. Segundo esse autor, as memórias são construídas coletivamente a partir das relações sociais que estabelecemos entre os grupos que pertencemos, seja em nossas relações familiares, no grupo religioso que fazemos parte, em algum grupo folclórico que participamos, dentre outros; ou seja, as nossas memórias são coletivas por que nos constituímos como seres sociais. Portanto, para ele, “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este

lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” (HALBWACHS, 1990, p. 33).

Não há como desconsiderar a importância do trabalho de Maurice Halbwachs para a compreensão da memória coletiva enquanto campo do conhecimento. No entanto, algumas críticas foram construídas posteriormente, pois esse autor apresenta um pensamento positivista tradicional, bem característico da escola sociológica de Durkheim, à qual pertencia. Dentre as críticas realizadas, Elsa Peralta (2007) destaca as relações entre memória e identidade, que o autor considera como algo estável, não considerando o caráter dialógico e relacional: “Nesta medida, negligencia a natureza dialógica, negocial, conflitual e intertextual, quer da identidade quer da memória, o que reduz o poder explicativo da sua abordagem geral” (PERALTA, 2007, p. 6). Apesar das críticas, compreende-se que os estudos de Halbwachs acerca da memória coletiva foram fundamentais para a compreensão da memória, pois se tratava do pensamento vigente em sua época, contribuindo dessa forma para inúmeras pesquisas posteriores, nas diversas áreas do conhecimento. A memória é um campo de estudo vasto e novo, na qual várias áreas do saber têm se debruçado e o conhecimento tem sido ampliado a todo o momento.

De acordo com Eric de Sales (2015, p. 161), a Memória mantém viva as tradições, visto que “Estudar a memória de um povo, de uma sociedade, é uma forma de preservar a sua história, é uma forma de manter o passado vivo, através das tradições, pela fala ou imagens”. Há, portanto, uma intrínseca relação entre memória social, identidade e patrimonialização. Desde quando o sujeito conhece a memória do grupo social que pertence – tendo assim discernimento de: quem é esse grupo? o que ele tem em comum? o que o diferencia dos demais? – passa a ter consciência de sua identidade. Portanto, é por meio da memória, da identidade social de um grupo, da transmissão dos saberes que se buscará salvaguardar uma determinada cultura mediante a patrimonialização, garantindo que essa não venha desaparecer com o tempo.

Outro autor que desenvolve um trabalho acerca da memória e da identidade social é Michael Pollak, sociólogo, nascido em Viena na Áustria. Seus principais interesses de pesquisa concentravam-se na área de sociologia política. Ele desenvolveu pesquisas sobre mulheres sobreviventes do campo de concentração. Esse trabalho foi publicado em 1990, intitulado *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*”, também publicou um livro sobre a homossexualidade e a AIDS, intitulado *Os Homossexuais e a Aids*. Assim ele demonstra seu grande interesse em pesquisas que abordam a identidade social em momentos de incertezas, perigos e medos.

O autor reconhece a importância da Memória Social, desse modo, destaca em sua obra os elementos que são constitutivos da memória individual e social: *os acontecimentos, as pessoas e os lugares*, sendo que eles podem ser vividos de forma pessoal ou por tabela. Em relação aos acontecimentos vividos por tabela, Pollak (1992, p. 200) destaca que: “Os acontecimentos que eu chamaria de ‘vividos por tabela’, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer [...]”.

Os acontecimentos vividos por tabela seriam aqueles em que o sujeito não participou literalmente, por não estar presente durante o acontecimento, no entanto, o grau de pertencimento ou a identidade com o grupo é tão intenso que ele sente e considera ter vivido anteriormente aquela determinada situação. Essa identificação que constitui a memória social acontece por meio da socialização, seja ela política, histórica ou cultural, que se apresenta como uma memória quase que herdada. A memória social pensada no campo da cultura popular faz com que determinado grupo social identifique-se de tal modo, fazendo com que determinados acontecimentos pertencessem a todos, assim, transmitidos por gerações.

Pollak (1992, p. 201) destaca que “Além desses acontecimentos, a memória é constituída por pessoas, personagens”. Podemos nos lembrar de pessoas ou personagens que de fato participaram das nossas memórias, as que realmente conhecemos. No entanto, as personagens por tabela seriam

aquelas que temos tal grau de afinidade, que, pela identificação, parecem ser pessoas de fato conhecidas. Durante a minha pesquisa de campo, ao realizar as entrevistas com os mestres carimbozeiros da Região do Salgado¹, percebi que eles falavam com grande saudosismo e admiração de alguns mestres de carimbó que não estavam vivos, porém tiveram admirável reconhecimento pela comunidade carimbozeira do denominado *Carimbó pau e corda*. Apesar de alguns mestres e carimbozeiros tradicionais não terem conhecido pessoalmente os mestres que eles admiravam e identificavam-se (Mestres Verequete e Lucindo), falavam deles com profunda admiração e reconhecimento, como se de fato os tivessem conhecido.

O terceiro elemento citado pelo autor são os lugares, pois existem aqueles que de fato fazem parte da nossa história e memória. Os lugares vividos por tabela seriam os lugares com o qual nos identificamos, mesmo sem nunca termos visitado geograficamente esses espaços. Como exemplos, pode-se destacar a terra natal dos nossos antepassados, que muitas vezes apresentam maior ligação identitária conosco do que nosso próprio local de nascimento, seja por meio do grau de pertencimento que as cidades ou países representam para nós: “Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo” (POLLAK, 1992, p. 202).

Pollak destaca que a memória social é constituída por acontecimentos, personagens e lugares, sejam pertencentes a memória individual ou vividos por tabela. Nesse sentido, os acontecimentos, as personagens e os lugares vividos por tabela, são aqueles com os quais nos identificamos, e por isso nos sentimos pertencentes. Um grande exemplo dessa memória social vivida por tabela, em que apresenta os acontecimentos, as personagens e os lugares, foi retratado nas telas brasileiras, com o filme: *Narradores de Javé* (CAFFÉ; ABREU, 2003). Ele apresenta os elementos

¹ A Região do Salgado tem essa denominação por ser a região de praia, banhada pelo Oceano Atlântico, localizada no Nordeste do Pará.

constitutivos da memória social, bem como retrata a importância da memória para a patrimonialização.

O processo de patrimonialização necessita da memória, dos rastros, das pistas, das identidades, dos documentos históricos e da história oral. Para que ocorra a Patrimonialização de um determinado bem – seja ele de natureza material (palpável) seja imaterial (não palpável) – é necessário o sentido de pertencimento. Ele não acontece de forma natural, mas no momento que um grupo ou sociedade percebe a sua importância, reconhecendo como seu, e acredita que aquele bem necessita ser preservado. A patrimonialização de um bem está intimamente ligada à identidade social de um grupo. Portanto, é necessário acessar as memórias, ouvir os grupos, buscar documentos históricos que comprovem suas histórias, para que enfim ocorra o tombamento ou o reconhecimento desse patrimônio cultural:

Discutir a preservação dos patrimônios históricos e culturais é englobar conceitos e representações do passado e do presente. Esses indícios são de extrema importância para construção de uma identidade, que se reflete através da preservação de patrimônios materiais e imateriais. Por Patrimônio Material entendo como algo concreto, palpável, diferentemente do Patrimônio Imaterial, que abarca as manifestações de memória, de identidade ou mesmo representações que não podem ser tocadas, isto é, não são concretas, sendo transmitidas de geração em geração. (SALES, 2015, p. 163).

Ter consciência da importância da memória é perceber o próprio passado do grupo, compreendendo a memória como um campo de disputa.

Disputas de Memória e Patrimonialização

A partir da descoberta da importância da memória para os diversos campos do saber, ela tem se constituído como objeto de pesquisas, produzindo assim novos conhecimentos. No entanto, a memória não é neutra, ela manifesta-se como um campo de disputas, tanto no nível pessoal, como no social. Segundo estudos neurológicos, a memória possui um

mecanismo natural de seleção. Desse modo, acontece uma disputa entre o que lembrar e o que esquecer. O organismo humano seleciona algumas recordações e exclui outras, permanecendo com mais facilidade as lembranças com conteúdo emocional mais intenso. De acordo com Santos (2013, p. 5), “É consenso entre os neurologistas que toda memória é adquirida num certo estado de emoção – quanto mais forte o conteúdo emocional, mais duradoura a memória”. Essa disputa de memória pode ser encontrada também no campo da memória social, haja vista que ela é compartilhada por um determinado grupo, com certo grau de identidade, ou que, em algum momento, compartilhou determinada experiência. Essas memórias, no entanto, são diferenciadas a partir do ponto de vista de cada sujeito, porém, apresentando algo em comum.

A Constituição Brasileira de 1988, em seu art. 216, declara “[...] os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente, ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” como Patrimônio Cultural Brasileiro. O Patrimônio não se constitui como algo pronto, mas é fruto de uma cultura que é repassada por gerações e na qual as pessoas reconhecem-se e atribuem sentido; isto é, a própria comunidade reconhece a sua importância. Nessa perspectiva, a comunidade busca por meio das memórias e embates políticos e culturais garantir a sua perpetuação às novas gerações por meio da patrimonialização, de modo que uma determinada cultura não se perca com o passar do tempo. Segundo Thaíse Sá Freire Rocha (2012, p. 1): “[...] patrimônio não se limita apenas sentido de herança. Refere-se também, aos bens produzidos por nossos antepassados, que resultam em experiências”.

As relações entre memória, identidade e patrimônio estão intimamente relacionadas, visto que todas as pessoas possuem histórias e memórias; e, ao longo das experiências culturais que se estabelece durante a vida, constrói-se a identidade pessoal ou social. Portanto, o que se deve preservar? O que se deve patrimonializar? As pessoas buscam preservar aquilo que amam, ou que reconhecem como seu, ou seja, que atribuem

sentido e significado para as suas vidas. Portanto, a patrimonialização acontece a partir de uma seleção que se dá no campo do pessoal e do social e através de disputas memoriais.

Compreender a importância da memória é uma forma de afirmação e reconhecimento. Nesse sentido, existem alguns mecanismos que garantem a proteção ao Patrimônio Cultural, são eles: o Tombamento, atribuído aos bens de natureza material; e o Registro, destinado aos bens de natureza imaterial. Esses mecanismos de proteção cultural resguardam a memória de determinado povo. O Patrimônio merece ser mantido, preservado, para que outras gerações possam ter contato com esse determinado bem, garantindo que eles não desapareçam.

O patrimônio possui a capacidade de estimular a memória das pessoas historicamente vinculadas a ele, e por isso, é alvo de estratégias que visam a sua promoção e preservação. A preocupação em protegê-los começou no início do século XX. Foram sendo criadas a partir daí várias comissões e conferências para estabelecer critérios para proteger e conservar o patrimônio. No Brasil, as primeiras medidas oficiais surgiram em 1936, a partir de um anteprojeto de Mário de Andrade e alguns intelectuais da época, com suas concepções sobre arte, história, tradição e nação, através da criação do SPHAN-Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (ROCHA, 2012, p. 2).

A memória apresenta um caráter pedagógico, pois nos convida à reflexão acerca do passado, projetando assim o futuro. Desse modo, pontua-se a importância da Educação Patrimonial como importante instrumento pedagógico de valorização, preservação e conscientização dos bens culturais.

A patrimonialização do Carimbó

O Carimbó é uma manifestação cultural que apresenta em sua matriz genética características e influências de diversos povos: indígenas, negros e portugueses. No entanto, definir o Carimbó não é nada fácil, posto que é complexo, possuindo diversas facetas. A palavra Carimbó é de origem indígena e significa *Curi* (pau) *Mbó* (oco ou furado), nome dado ao

instrumento de percussão, que é o tambor escavado com cerca de um metro e meio, tocado pelos carimbozeiros. O carimbó pode ser compreendido como: o instrumento de percussão que o denomina; uma cultura popular paraense; música com musicalidade, letras e instrumentos específicos; uma dança com passos soltos e indumentárias próprias; uma religiosidade, tendo São Benedito como padroeiro; trabalho, realizado por mestres compositores, artesãos, dançarinos e cantores; um lazer ou brincadeira; a identidade da cultura paraense. Desse modo, torna-se difícil definir o Carimbó, pois ele apresenta diversas funções, sentidos e significados.

Existem diversas versões acerca da genealogia do Carimbó no que concerne à temporalidade e localidade, de forma que é impossível definir com precisão data e lugar. Contudo, os pesquisadores, mestres de carimbó e estudiosos concordam que se trata de uma cultura popular originária no estado do Pará e que apresenta características dos diversos povos (índigenas, negros e europeus), conforme GABBAY (2010, p. 2):

O carimbó, gênero de música e dança popular da região Norte do Brasil, tem origem no sincretismo entre as culturas indígena, africana e ibérica. Em vários aspectos do ritmo, do instrumental e do bailado, o carimbó confunde até os brincantes mais nativos quando perguntados sobre sua mais marcante origem étnica. Existem muito poucos registros históricos sobre a formação do gênero, sua trajetória é dispersa. Salles e Salles (1969, p. 260-276) colecionam as poucas referências bibliográficas ao carimbó, referido como “samba de roda do Marajó”, “baião típico de Marajó”, ou “dança popular muito divulgada na ilha de Marajó”. Sabe-se que a música e a dança de carimbó representavam a relação com o trabalho e a desigualdade social; o nome deriva do instrumento de percussão indígena, principal artefato para a realização dos encontros em terreiros, o curimbó, feito de tronco de madeira e pele de animal, é um marco simbólico desta manifestação popular, caracterizada por sua função comunicacional e vinculativa em torno dos rituais religiosos, festas populares e reuniões sociais. (GABBAY, 2010, p. 2).

Figura 1 – Grupo de Carimbó Filhos de Maiandeua



Foto: Elyane Lobão da Costa, jan. 2020.

Figura 2 – Dançarinos com indumentária

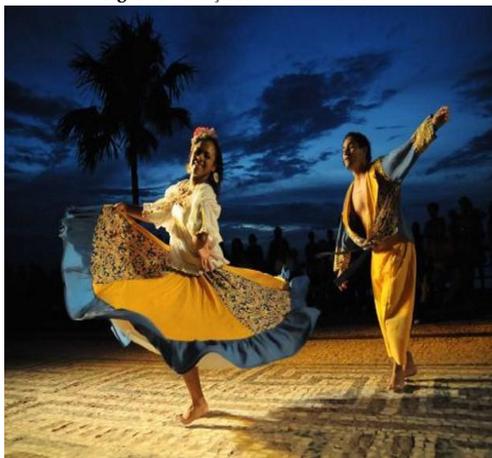


Foto: Everaldo Nascimento. In: Relicário Marajoara².

O Carimbó ao longo dos anos apresentou inúmeras mudanças, passando por diversos momentos históricos. Essa manifestação cultural, enquanto lazer e brincadeira, teve no século XIX sua fase de proibição, pois a alta sociedade e as autoridades da época consideravam essa cultura inferior, alegando ser barulhenta e que trazia perturbação ao sossego noturno

²https://relicariomarajoara.files.wordpress.com/2014/10/21678_19308_diadofolclore_foto-everaldonascimento.jpg

dos moradores, por conta dos batuques, gritos, regado por bebedeiras. De acordo com os folcloristas Salles e Salles (1969, p. 160), o Carimbó foi reprimido por lei e pela elite, principalmente na capital paraense e na cidade de Vigia. As pessoas que fossem pegas em tais práticas, seja no toque dos tambores seja vivenciando essa cultura, receberiam duras punições, conforme é destacado pela Lei n.º 1.028, de 5 de maio de 1880, de acordo com o código de posturas e ética do Pará, estando sujeito a multa de 30,000 réis quem desobedecesse. Essa cultura popular manteve-se viva por mais de 200 anos por um processo de resistência cultural, sendo hoje reconhecida dentro e fora do país. Nesse sentido, compreende-se que a memória, a história e cultura estão em constantes fricções, e que muitas culturas são marginalizadas, o que nos permite as seguintes indagações: quais culturas privilegiar? Quem são os praticantes dessas culturas? A que grupos sociais eles pertencem? O carimbó, apesar de ter sido reprimido e considerado como uma cultura inferior, resistiu e continua vivo e intenso em todo território paraense.

No entanto, é por meio das memórias, da transmissão de saberes e da resistência que essa manifestação cultural mantém-se viva e forte, mesmo em meio à opressão e à desvalorização por parte da elite. Outros importantes momentos do carimbó, destacados por Lorena Alves Mendes (2015, p. 32), são: “[...] a ‘descoberta’ do carimbó pela intelectualidade paraense, a partir de 1920”; e a inserção do carimbó em cenário nacional por meio da indústria cultural na década de 1970.

Em 2014, o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) reconheceu o carimbó como Patrimônio Imaterial. No entanto, para que houvesse tal reconhecimento, diversas etapas fizeram parte do processo, tais como: mobilização de carimbozeiros e sociedade civil; festivais de carimbó; campanhas de salvaguarda do carimbó; encontros locais e regionais; pesquisas científicas de resgate da memória de mestres de carimbó; dentre outras mobilizações.

A memória é imprescindível no processo de patrimonialização, já que foi a partir das memórias e dos relatos de mestres carimbozeiros que se

buscaram os rastros do carimbó. Os materiais escritos eram escassos, estando apenas na memória dos mestres. Houve a necessidade de resgate da memória dessa cultura, realizando assim uma investigação precisa; de modo a se registrar e buscar elementos para tornar patrimônio essa cultura popular tão importante para o povo paraense. Os grupos de carimbozeiros, os intelectuais e a sociedade civil articularam-se para solicitar o registro de carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro.

É quando se inicia uma articulação para o pedido de registro do carimbó como patrimônio cultural brasileiro. Este novo momento, composto pela narrativa da patrimonialização, que mescla a fala institucional do órgão que trata da preservação do patrimônio cultural brasileiro e que oficializaria o processo e registro propriamente dito, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e uma fala organizada a partir da sociedade civil, de uma ação coletiva, um movimento em forma de Campanha (composta por integrantes de grupos de carimbó, mestres e mestras, ativistas e produtores culturais, jornalistas, intelectuais, acadêmicos e demais entusiastas), que solicitou o pedido de registro, se propondo a discutir, acompanhar, divulgar, demandar propostas e em muitos momentos protagonizar, todo esse processo (MENDES, 2015, p. 36).

Um evento importante que merece destaque foi o “Festirimbó” – festival de carimbó – que ocorreu em 2005, na cidade de Santarém Novo-PA. Ele contou com a presença de diversos grupos e mestres de carimbó, de várias localidades do Pará, bem como de intelectuais de diversas áreas do conhecimento e de representantes do IPHAN. No festival houve apresentações, debates, vivências e trocas de experiências. Esse grande encontro foi um “pontapé” de partida e de grandes reflexões, além de embates políticos para o início de uma disputa de memória em direção à oficialização do carimbó:

A Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro Nós Queremos! se consolidou de fato em 2006 após debates realizados no IV Festival de Carimbó do município de Santarém Novo, o FESTIRIMBÓ do ano de 2005. Neste ano a programação do Festival, contou, entre outras instituições, com a participação de representantes do Iphan, que apresentaram o Programa Nacional do

Patrimônio Imaterial – PNPI⁴⁷ e a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais- INRC⁴⁸. Após esse contexto foi solicitado o pedido formal para o registro, pelos grupos: Irmandade de Carimbó de São Benedito (do município de Santarém Novo – Região Bragantina do Pará), Associação Cultural Japiim, Associação Cultural Raízes da Terra e Associação Cultural Uirapurú (estes três últimos pertencentes ao município de Marapanim- Nordeste Paraense) (MENDES, 2015, p. 44).

A relação entre memória e patrimônio dá-se a partir de um processo de resistência. A memória resiste e escava o próprio espaço. Existem jogos de interesses, do que se deseja lembrar (preservar) e do que se busca esquecer (eliminar). O carimbó não se constituiu enquanto patrimônio cultural de forma harmoniosa, mas foi pela resistência dos grupos que se identificavam com essa cultura popular, que resistiram às proibições e aos preconceitos. Foi por meio da unidade entre carimbozeiros, comunidades locais e intelectuais que houve mobilizações para que essa cultura fosse de fato reconhecida como Patrimônio Imaterial Brasileiro. A memória possui um importante papel para se documentar e oficializar determinada cultura ou tradição, visto que, sem a oficialização, ela pode se perder ao longo do tempo. Desse modo, havia, portanto, uma grande preocupação por parte dos grupos de carimbozeiros para que essa tradição não se perdesse com o tempo, pois vários grandes mestres de carimbó estavam morrendo, e era necessário tanto o reconhecimento dessa cultura como identidade do povo paraense, como a continuidade da mesma por meio da transmissão dos saberes às novas gerações.

Para que essa manifestação cultural se mantivesse viva e intensa foi necessário buscar os rastros do carimbó tradicional, denominado “pau e corda”. As memórias, portanto, foram fundamentais para se resgatar, se oficializar e garantir sua continuidade.

O carimbó como “patrimônio da nação” passou a figurar como emblema na apresentação dos grupos que, para além da necessidade de legitimação de um documento oficial, se traduziu no anseio pelo reconhecimento e valorização de uma tradição cultural enraizada no cotidiano das populações espalhadas por vasto território paraense. É neste contexto que estes anseios ganharam

notoriedade e legitimidade, em muito extrapolando os condicionantes do inventário. Isto se refletiu por meio das articulações em torno da procura por sua inserção nas diretrizes de políticas públicas de fomento à cultura e pelos novos formatos de associativismo cultural (IPHAN, 2013, p. 20).

Toda disputa de memória em busca do reconhecimento do Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro foi comemorado por toda a comunidade carimbozeira no dia 11 de setembro de 2014, por transmissão ao vivo, direto de Brasília. Carimbozeiros e mestres reuniram-se em uma alvorada no Ver-o-Peso, em Belém-PA, para comemorar esse momento tão esperado. Houve apresentação de diversos grupos carimbozeiros, com rodas de carimbó, na qual todos festejavam, brincavam e trocavam experiências, com uma grande queima de fogos para comemorar esse grande dia, esperado por todos. O encontro seguiu-se com um Ato Público comemorativo, denominado Carimbó do meu Brasil, que aconteceu na Fundação Cultural Tancredo Neves Praça do Povo, no Centur, em Belém-PA. Todos aguardavam ansiosos por esse momento esperado que simbolizava uma conquista após árduo período de disputas memoriais, políticas e culturais. O resultado foi comunicado, na época, pela ministra Marta Suplicy: “Finalmente, em 11 de setembro de 2014, o carimbó foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil” (FUSCALDO, 2015, p. 97).

Figura 3 – Anúncio do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro



Foto: Lorena Mendes, Belém-PA.

No entanto, essa foi apenas uma das grandes conquistas do carimbó, sendo necessárias políticas de valorização; incentivos culturais; condições reais de continuidade; e educação patrimonial para que essa rica cultura continue sendo transmitida para as gerações posteriores. É necessário, portanto, refletir, discutir e compreender a importância de se preservar a memória e a cultura de um povo, reconhecendo assim a sua história.

Referências

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*, 5 de outubro de 1988. Presidência da República. Casa Civil. Planalto, Brasília.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. *Revista CPC*, São Paulo, n. 18, p. 81-105, 2015.

GABBAY, Marcello Monteiro. Representações Sobre O Carimbó: Tradição X Modernidade. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 9., Rio Branco, 2010. *Anais...* Rio Branco, Acre: INTERCOM, p. 1-15, 2010.

GABBAY, Marcello Monteiro. *O Carimbó Marajoara*: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. *Morpheus*: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, Edição Especial 'Por que Memória Social?' v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016. Disponível em: http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf.

GONDAR, Jô. Memória individual, memória coletiva, memória social. *Morpheus* - Revista Eletrônica em Ciências Humanas, Rio de Janeiro, Ano 8, v. 7, n. 13, p. 1-6, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

IPHAN. *Dossiê Carimbó*. Inventário Nacional de Referências Culturais: Belém, 2013.

MENDES, Lorena Alves. "Nós Queremos: o Carimbó e sua Campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. 2015. Dissertação (Mestrado Profissional) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, Rio de Janeiro, 2015.

- CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luis Alberto de. Narradores de Javé. Direção: Eliane Caffé. Rio de Janeiro: Riofilme, 2003. 100 min.
- PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da Memória*. Antropologia. Escala e Memória, Centro de Estudos Etnologia Portuguesa, n. 2, p. 4-23, 2007.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- ROCHA, Thaíse Sá Freire. Refletindo sobre memória, identidade e patrimônio: as contribuições do programa de Educação Patrimonial do MAEA-UFJF. In: ENCONTRO REGIONAL AMPUH-MG, 17., Minas Gerais, 2012. *Anais...*, 2012.
- SALES, Eric de. Cronos, Mnemosine, Clio e a Defesa do Patrimônio. *Historiae*, Rio Grande, p. 153-166, 2015.
- SALLES, V.; SALLES, M. I. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, CDFB/MEC, v. 9, n. 25, set./dez. 1969.
- SANTOS, Nádía M. W. Memória como Narrativas do Sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In: GRAEBIN, Cleusa Maria; SANTOS, Nádía Maria Weber (orgs.). *Memória Social: questões teóricas e metodológicas*. Canoas RS: Editora UnilaSalle, 2013. v. 5, p. 131-156.

Kata:
memórias de combates em performances
no treinamento de karatê

Lucas Monteiro
Eduardo José Reinato

Os bem orientados marcialmente atribuem o mais alto valor à cortesia. Cortesia é de primordial importância. Sem cortesia, a essência do karatê não existe. Ninguém é qualificado para ser um artista marcial sem cortesia ainda que sobressaia aos outros em sua técnica. Esta é a importante razão pela qual a prática do karatê começa e termina com a tradicional reverência. A reverência representa o reconhecimento ao significado de cortesia. A cortesia deve ser constantemente praticada não apenas durante o período de treinamento mas a todo momento em nossa vida diária. Cortesia é universal. Vai além de qualquer coisa como nacionalidade, raça, sexo, idade e religião. Nossas relações humanas deveriam ser desenvolvidas nas bases da cortesia. Nossas relações mútuas podem ser pacificamente mantidas contanto que a cortesia seja exercitada em relação aos outros.

Kaneji Uechi, Grão Mestre 10^o Dan do estilo
Uechi-Ryu de karatê¹.

É possível compreender as artes marciais como formas de ataque e defesa organizadas para garantir o máximo de eficiência em uma situação de combate corpo a corpo. Tais formas de combate foram desenvolvidas nos mais diferentes contextos, nas mais diferentes culturas, com o objetivo de garantir a sobrevivência. O karatê é um desses exemplos. Trata-se de

¹ Mensagem aos participantes do Acampamento de verão Uechi Ryu Shubukan, 1983.

uma arte marcial de origem oriental desenvolvida para garantir efetividade no combate, hoje, é amplamente conhecida e praticada no ocidente tanto como estilo de vida como esporte. Diversos trabalhos foram publicados acerca dessa arte marcial, e neste buscamos somar ao conhecimento já produzido ao abordarmos importantes questões para o entendimento do karatê.

Este estudo objetiva examinar a articulação do conceito de memória com um aspecto primordial do karatê, qual seja, o treinamento de *kata*². O *kata* é um dos elementos constitutivos de treinamento e instrução e apresenta-se como uma memória performática de antigas batalhas. É possível descrever de forma simples o *kata* como uma luta imaginária. Dessa maneira, não é equivocado afirmar ser o *kata* uma performance em que o praticante executa movimentos de ataque e defesa de modo a exercitar as técnicas apreendidas durante os treinamentos. É uma forma de exercício em que o carateca executa, sozinho, movimentos previamente estabelecidos pelos antigos mestres orientais.

Para a realização desta tarefa serão abordados, a princípio, aspectos técnicos, culturais e também parte dos processos históricos do karatê, necessários para a compreensão do texto. De igual maneira, abordaremos os aspectos fundamentais acerca do conceito de memória aqui utilizado, para que, por fim, se possa compreender como a performance do *kata* está relacionada à memória no treinamento e na cultura da arte marcial. A metodologia utilizada é a de pesquisa bibliográfica, executando uma reflexão teórica acerca dessa temática. Este trabalho busca contribuir com o referencial teórico que faz discussões semelhantes e também visa agregar conhecimento para o desenvolvimento de pesquisas relacionadas ao karatê, às sensibilidades relativas à memória das performances culturais quanto às artes marciais.

² A tradução literal da palavra *kata* do japonês significa “forma”, lê-se “katá”.

O karatê

É necessário descrever, brevemente, os processos históricos do karatê para sua devida contextualização. Segundo Suzuki (2008), o karatê tem suas origens na ilha de Okinawa em meados do século XVI. Em seu período de desenvolvimento, a ilha, que hoje faz parte do arquipélago do Japão, tinha diversas contribuições culturais e comerciais com a China, Coreia, Taiwan e também com o Japão continental. A diversidade de influências contribuiu para que diferentes formas de combates fossem apreendidas e desenvolvidas pelos aldeões, tanto para a defesa pessoal como também na defesa de suas posses.

Um decreto do Japão continental proibiu o uso de espadas pelas classes sociais subalternas. Dessa maneira, sem as espadas, houve então a necessidade de desenvolver formas de defesa utilizando apenas o corpo e ferramentas como bastões, foices e outras típicas do trabalho no campo (SUZUKI, 2008). A partir do desenvolvimento desses estilos de combate, a classe de camponeses passou a possuir certa vantagem em relação aos militares que não estavam familiarizados com o combate corpo a corpo. Ao longo do tempo, os próprios militares tiveram a necessidade de aprender tais formas de combate sem armas para conseguir exercer o controle social (FROSI; MAZO, 2011).

É importante ressaltar que nem sempre as formas de combate executadas pelos aldeões foram vistas com bons olhos pelas classes dominantes. Assim, era comum que os treinamentos ocorressem em locais fechados, restritos aos membros da família ou mesmo a um pequeno grupo de pessoas conhecidas, com o objetivo de manter as técnicas da família e do grupo em segredo. Após transformações políticas e culturais em Okinawa e também no Japão, os meios de combate particularizados passaram a ser sistematizados, de modo a compor o conjunto de ensinamentos nas escolas como uma forma de Educação Física (FROSI; MAZO, 2011).

A necessidade de se realizar treinos secretos para que os conhecimentos adquiridos e desenvolvidos pela família ou pelo grupo não fossem disseminados foi um fator fundamental para que surgissem os diferentes estilos de karatê. Cada família imprimiu a sua técnica, bem como uma estética característica na sua forma de lutar, na forma de se movimentar, na sua relação com o próprio corpo e com o corpo do adversário. Essa informação é importante para se compreender a articulação com o conceito de memória que será executado nas próximas páginas deste trabalho.

O treinamento de karatê vai além das lutas – a face mais conhecida pelo grande público – e compreende três aspectos fundamentais: *kata*, *kihon* e *kumite*. É possível descrever o treinamento de *kihon* como as técnicas básicas de socos, chutes, bases e movimentos comuns dentro do karatê, que podem ser executados sozinhos, em duplas ou mais de acordo com a proposição do instrutor (ROSSI; TIRAPEGUI, 2007). O *kumite* é o combate entre dois adversários, em que se utiliza socos, chutes, bloqueios, de forma a golpear o corpo do adversário e defender-se de ataques.

Outrora conhecido como ballet da morte pelo grande público, no treinamento do *kata*, o praticante utiliza movimentos de ataque e defesa em diferentes direções, para performar uma luta imaginária. Entretanto, cada *kata* tem uma forma correta de execução, com movimentos pré-determinados que foram concebidos pelos criadores de cada um dos estilos de karatê. Segundo Frosi (2014), o *kata* é uma representação de uma luta em um campo de batalha, em que se sofre ataques de vários adversários.

Outra característica importante acerca do treinamento de *kata*, segundo Abernethy (2002), é a importância dada pelos fundadores ao *kata*. Dessa maneira, reforçava-se o grau de importância dessa performance marcial. Além disso, através do *kata*, era possível treinar efetivas técnicas de combate, o que contribuía para a manutenção de uma disciplina de treinamento e de ação do corpo. Em tempos antigos, o treinamento de *kata* era executado até a exaustão, buscando a perfeição das técnicas apreendidas para a devida efetividade em caso de um real combate.

É interessante compreendermos a distinção do elemento *kata* para os elementos *kumite* e *kihon*. Frosi e Mazo (2011) afirmam que existem mais de sessenta estilos de karatê, a arte marcial é uma só; no entanto, cada família ou grupo dos fundadores desses estilos contribuíram de modo particular para a arte. Imprimiram sua forma de combate, sua sensibilidade identitária, bem como sua visão de mundo e de luta. Em cada um desses estilos, o *kumite* é semelhante, o *kihon* também é semelhante (salvo algumas diferenciações em relação à postura, base, guarda), porém cada estilo tem diferentes *kata*³.

Conforme as informações apresentadas anteriormente, é possível compreender o motivo de diferentes estilos de karatê e também de diferentes *kata*. As influências de diferentes artes marciais, durante o contexto de desenvolvimento do karatê na ilha de Okinawa, e as influências de diferentes famílias e grupos resultaram na criação e no desenvolvimento de diferentes *kata*. Durante a execução dos *kata* de diversos estilos é possível perceber semelhanças e diferenças: semelhanças por se tratar de performances oriundas da mesma arte marcial; e diferenças por serem desenvolvidos em linhagens distintas que adicionaram suas especificidades em cada *kata*.

Abernethy (2002) afirma que os *kata* são um testemunho, um registro vivo dos métodos originais da arte marcial, sendo comum que um estilo de karatê se baseasse nos *kata* e através destes, pois os mais velhos ensinavam aos mais novos importantes técnicas de combate. Nesse sentido, é possível perceber a característica de hereditariedade e hierarquização no ensino de suas técnicas. Os mestres ensinavam aos mais novos importantes técnicas aprendidas com outro(s) mestre(s). Portanto, constituiu-se uma tradição passada e desenvolvida de forma hereditária. Mesmo com o passar dos anos, ainda nos dias de hoje, nos locais de treinamento ao redor do mundo, executam-se os *kata* da forma que foram desenvolvidos centenas de anos atrás. É, portanto, uma formação e uma tradição.

³ Segundo a tradição e a grafia japonesa não se coloca plural, sendo os *kihon*, os *kata*, o *kumite*.

Alguns estilos de karatê sofreram modificações, por mudanças políticas e culturais, no entanto, ainda existem estilos que permanecem fiéis às origens de Okinawa. Mesmo os que passaram por modificações também apresentam relações com as origens, não se distanciando a ponto de se descaracterizar. A partir dessas afirmações, é possível perceber de forma primária a importante relação que a memória apresenta no karatê, principalmente em relação aos *kata*. Para que essa relação apresente-se de forma mais clara, é necessário entender também alguns conceitos de memória que serão discutidos a seguir.

A memória

Santos (2013) afirma que memória não se adequa a apenas um conceito, sendo compreendida se inserida em processos de relação e desvelamento, em que seus conteúdos são atravessados por simbolização, imaginário, cultura e seus traços, também pela sensibilidade e seus rastros. A afirmação anterior deixa claro que discorrer sobre memória não é uma tarefa simples, por isso necessita ser entendida em um contexto maior. Para que se entenda sobre artes marciais e as memórias presentes em seus processos, são necessárias a compreensão de seus símbolos, do imaginário e, principalmente, da percepção dos traços culturais e dos rastros sensíveis.

Referindo-se acerca da constituição da memória individual e coletiva, Pollak (1992) elenca importantes elementos. Um desses trata sobre os acontecimentos que foram vividos pessoalmente e aqueles, em suas palavras, “vividos por tabela”. Estes foram vivenciados pelo grupo ao qual a pessoa sente-se pertencer, acontecimentos que podem não pertencer ao mesmo espaço-tempo, porém têm grande relevância. Afirma ainda que, por meio da socialização política ou histórica, pode ocorrer forte identificação com o passado de modo que a memória seja quase uma herança.

É possível compreender a importância do elemento *acontecimento* na constituição da memória, porque mesmo aqueles que não vivenciamos

diretamente podem compor nossa memória, são os acontecimentos caracterizados como “vividos por tabela”. Alguns fatos apresentam tamanha relevância política, social ou cultural que geram uma identificação que pode vir a constituir a memória de um coletivo que, por fim, acaba também por firmar-se em memórias individuais. Memórias de guerra, memórias de família, memórias de um determinado grupo inserem-se em um dado contexto cultural. Dessa forma, tais memórias podem gerar outras também nas gerações futuras.

Além do elemento *acontecimento*, Pollak (1992) elenca também os *personagens*. Assim torna-se possível entender essa categoria como os sujeitos que foram contactados ao longo da vida de forma direta. Além desses, Pollak destaca personagens que se relacionaram de forma indireta, ou seja, aqueles que dialogaram com o grupo ao qual a pessoa vincula-se e geraram tal identificação e relevância cultural e social que acabam por se tornar conhecidas, mesmo que não tenham pertencido ao mesmo espaço-tempo.

Esses personagens são um elemento importante para se compreender o uso coletivo da memória. De igual maneira, os sujeitos com que temos contato ao longo da vida também são responsáveis por nos agregarem memórias. São igualmente importantes os personagens que conhecemos indiretamente por meio do grupo ao qual nos inserimos. Por razões políticas e culturais, esses personagens podem apresentar um afeto positivo que nos recordem importantes feitos ao longo dos tempos, mas também sensações desagradáveis em demasia. Sendo assim, esses personagens também constituem a memória, seja ela de âmbito coletivo seja individual.

Outro elemento importante para compreender a memória, segundo Pollak (1992), é o *lugar*. O autor apresenta a afirmação de que existem lugares de memória que se ligam de forma particular à determinada lembrança, seja ela pessoal seja coletiva, e que também podem não apresentar relação com o tempo cronológico. Pollak (1992) fornece exemplos de lugares que foram importantes na infância e que são ligados pelo afeto.

Exemplifica também os lugares de comemoração, a exemplo dos monumentos históricos, que podem se relacionar com uma memória individual ou com uma memória “vívda por tabela”.

A categoria de *lugar* também é de fundamental importância para o entendimento da memória, pois através de determinados espaços é possível que se tenha a conexão com importantes memórias, ainda que elas não sejam tão agradáveis, como locais da vida privada que remetem a memórias de carinho e amores, ou mesmo de tragédias familiares e locais públicos, que saúdam heróis vivos e mortos. Sendo assim, existem determinados lugares que têm uma importante ligação com um fato que nos pertence e nos constitui memória.

Os elementos elencados acima como constituintes da memória são de suma importância para que se compreenda a articulação desse conceito com o karatê. A relação de acontecimentos, personagens e lugares estão presentes nessa arte marcial, da saudação inicial ao momento em que acaba o treino. A memória presente no karatê é demasiada importante, porque vai além do sentido da cinestesia corporal. No início da prática do Karatê, produz-se exigência da recordação das execuções das técnica. Assim, cria-se também o devido sentido histórico e cultural ao se construir um lugar memorialístico de honra aos antigos mestres e às pessoas responsáveis pela difusão dessa arte ao redor do mundo. É uma forma resguardada da tradição karatê, para que não se esvazie de sentido, e não se torne apenas um amontoado de socos e chutes.

***Kata*: memórias em performances**

Conforme as informações apresentadas ao longo do texto, é possível perceber que no karatê e em seus contextos encontram-se elementos de memória, de acordo com as categorias anteriormente citadas de Pollak (1992), pois se trata do exercício de retomar acontecimentos, personagens e lugares. A seguir, brevemente, serão abordados alguns desses elementos para que se chegue ao *kata*. Dessa maneira, é possível compreender não

apenas esse elemento específico dessa arte marcial, mas também parte dos processos culturais do karatê, necessários para a contextualização dessa arte.

Em um *dojo*⁴ tradicional encontram-se fotos dos mestres fundadores e de pessoas importantes para a difusão e o desenvolvimento da arte, também se encontram equipamentos para treinamento e adornos orientais. A estética do local rememora as antigas residências japonesas que continham as mesmas características. Através da tradição oral, é sabido que, nos tempos antigos, os mestres ministravam as aulas e os treinamentos em suas residências. Foram após anos de modernização e difusão da arte marcial que as academias de karatê tomaram o formato dos dias atuais. O *dojo* sendo, então, a extensão do lar; no *dojo* encontrando-se a família.

O *dojo* é um espaço que contém vestígios de memórias, de modo a recordar de pessoas importantes do passado que já se foram, situações de aprendizado com os mestres e colegas, além lutas físicas e espirituais, mentais, políticas e também culturais. É lugar de recordar memórias de uma cultura que existe há centenas de anos. Nesses ambientes, é possível encontrar fotos dos mestres afixadas na parede em local de destaque. Ao início e ao fim do treinamento realiza-se a saudação de frente para essas imagens, em respeito a esses importantes personagens, suas trajetórias e todo o conhecimento adquirido mediante seus ensinamentos.

Dentro do local de treinamento, especificamente onde se realizam os exercícios, não se pode utilizar sapatos. Todo o processo de aprendizado é feito descalço e com a devida indumentária, o *karategi*⁵, conhecido no ocidente como quimono. A maior parte dos comandos feitos pelo instrutor é falado em japonês, a exemplo dos nomes de movimentos, contagens, situações de combate e as saudações executadas ao início e ao fim. Nesse local, indivíduos conectam-se com a cultura dos antepassados, nos casos dos descendentes de orientais, e conectam-se também com o passado do grupo

⁴ Local de treinamento em japonês, lê-se *dojô*.

⁵ Lê-se “*karategui*”.

ao qual se insere. No *dojo* executa-se o treinamento de karatê, que também é um exercício de memória.

Durante a prática do karatê, executam-se os exercícios de *kihon*, *kata* e *kumite*. Não necessariamente se realiza esses princípios na mesma aula; contudo, o praticante ao longo dos treinos tem contato com esses fundamentos. Os ensinamentos dos movimentos foram passados ao longo de gerações, dos mestres aos alunos, de modo que no futuro estes também venham a se tornar mestres e assim por diante. Esses ensinamentos dão-se de forma oral e empírica, ainda que existam apostilas, livros, artigos e outras produções escritas acerca dessa arte marcial a principal forma de aprender ainda é dentro do *dojo*.

O treinamento de karatê é um exercício de memória, onde se recordam movimentos, performam-se movimentos entre chutes, socos, guardas, bases, esquivas. Uma recordação que transcende o âmbito motor, rememorando também os ensinamentos dos mestres, rememorando a intencionalidade e a finalidade de cada um dos movimentos. Além dos movimentos, o treino de karatê inicia e termina com uma saudação, honrando os mestres, os colegas de treino do *dojo*. Dessa maneira, todos os praticantes dessa arte marcial ao redor do mundo celebram o conhecimento em respeito a uma cultura e a um legado de treinamento marcial, que nos é permitido viver a cada aula.

A partir desses elementos, é possível compreender a articulação de memória com Pollak (1992), uma vez que se percebe a presença do elemento de *lugar*, recordando não apenas o local de treinamento, mas também os locais de treinamento ao redor do mundo e às antigas residências que abrigavam os caratecas e permitiam os treinos. Percebe-se também a categoria *personagem*, mediante as fotos dos mestres, pelas situações de treinamento e pelo ensinamentos que são repassados de professor para aluno ao longo dos anos de treinamento marcial.

É possível encontrar características semelhantes às elencadas anteriormente em outras artes marciais orientais, acerca do *dojo*, acerca das reverências e honras aos mestres, mas é importante destacar o *kata* nesse

contexto. Conforme Abernethy (2002), o *kata* tem elevada importância e papel central no karatê, diferente de outras artes marciais e de outros esportes de combate. Por meio do *kata*, é possível recordar técnicas, movimentos para diferentes situações de combate; contudo, vai-se além disso, pois se recordam acontecimentos e seus personagens.

Os *kata* executados hoje nos mais diferentes estilos de karatê ainda são fiéis aos que foram sintetizados pelos mestres desde o início da sistematização da arte marcial. Ainda hoje se executa os *kata* da mesma forma, com os mesmos movimentos que os antigos executavam em séculos passados no Oriente. Pelo *kata* é possível recordar antigos mestres, suas batalhas e suas visões de mundo na forma de sintetizar os *kata* e preparar os movimentos para as mais diversas situações de batalhas, sendo essa uma razão de se ter diversos *kata* em um estilo de karatê, além de diversos estilos com diferentes *kata*.

É possível recorrer a Schechner (2013) para contextualizar a relação dos *kata* com o conceito de performances. Brevemente, performances são ações compreendidas como “sendo”, “fazendo”, “mostrar fazendo” e “explicar ‘mostrar fazendo’”; ou seja, ações que contêm o que o autor denomina como comportamento restaurado. O autor compreende esse comportamento como “eu me comportando como outra pessoa” ou “como me foi dito para fazer”. Uma ação em que o performer não é autor mas ator e intérprete: num rito de passagem, uma peça teatral, espetáculo de dança ou outras ações da vida cotidiana.

O *kata* tinha e ainda tem essa finalidade: é uma forma de instrução marcial por meio do treinamento de karatê. Durante a prática do *kata*, o carateca coloca-se efetivamente como artista marcial, performando movimentos com alto poder contundente em uma luta imaginária. Por meio do *kata*, os mais experientes mostram como lutar e como executar de forma correta os movimentos; explica-se como lutar e em quais situações deve-se utilizar determinada técnica. É uma performance que é feita como foi dita para fazer, pois fora organizada, ensaiada e sintetizada previamente

pelos mestres, mediante o aprendizado vindo de diversos conflitos, combates e guerras.

Percebe-se então a relevância do contexto cultural e político das sociedades orientais – sobretudo, do berço do karatê que é Okinawa – e os movimentos presentes nos *kata* rememoram o contexto conflituoso. Na execução do *kata*, o carateca executa golpes de ataque em diferentes movimentos e alturas – assim, determinados golpes vão em direção aos joelhos, ao abdome, à cabeça –, além de formas de defesa, em diferentes alturas, de modo a fornecer formas diversas de ação em um ataque. Durante o *kata*, o performer movimenta-se também em diferentes direções, oferecendo o devido treinamento para ataques de diferentes direções por mais de um agressor.

É importante ressaltar a relação didática presente nos *kata*, uma vez que os movimentos foram ensaiados, recombinaados e analisados em diversas situações até que se chegasse em suas “versões finais”, que são reproduzidas, ensinadas e ensaiadas atualmente em diversas academias ao redor do mundo. Essa ideia vem ao encontro do que Schechner (2013) afirma: a maior parte das performances da vida cotidiana não apresentam um único autor, porém tem autoria de um anônimo coletivo, uma tradição; e os indivíduos que geralmente são creditados como autores são os responsáveis por sintetizar, recombinaar, compilar e editar as ações que foram praticadas anteriormente.

A partir dessas afirmações, é possível compreender algumas importantes relações de memória. Os diferentes estilos de karatê são frutos de estudos e práticas de diferentes mestres, pois em cada estilo realiza-se diferentes *kata*, e, sendo assim, apreende-se diferentes movimentos. Entretanto, além disso, apreende-se diferentes visões de mundo, de guerra e de como compreender a relação do corpo com o ambiente. A partir desse anônimo coletivo, os *kata* foram desenvolvidos, recombinaados, reconfigurados e editados por cada um dos grão-mestres de cada estilo, colocando nesses *kata* suas impressões e entendimento do que seriam as formas mais efetivas de combate com o corpo.

Fazendo relação com o conceito de Pollak (1992), por meio dos *kata*, é possível recordar acontecimentos vividos centenas de anos no Oriente – do período de opressão em que as espadas banhadas em sangue eram as batutas que regiam a vida dos camponeses, e os corpos delgados eram as armas disponíveis para garantir que a vida da família continuasse ao longo das gerações. Por meio dos *kata*, recorda-se não apenas dos mestres e suas famílias, mas também de um período em que a sociedade oriental configurava uma forma diferente, menos pacífica e mais conflituosa do que nos dias atuais.

Por meio dos *kata*, recordam-se acontecimentos bélicos: antigas guerras orientais e importantes batalhas militares; também batalhas da vida diária de agricultores, pescadores, comerciantes e pessoas de vida simples, que deram o karatê como resposta a um período conflituoso e difícil de sua história. O *kata* é uma memória dos treinamentos executados pelos antigos mestres, de horas de estudo e reflexão acerca de como atacar e proteger-se com eficiência, também de como cuidar da saúde pelo movimento.

A memória contida nos *kata* remete aos personagens dessas sagas ou dramas sociais. Atualmente é possível ter acesso a esse conhecimento pelo trabalho de longos anos desenvolvido por mestres e seus discípulos, que cultivaram e mantêm um treinamento iniciado há séculos no Oriente. Por meio dos *kata*, tem-se acesso à memória de um lugar, do Japão, da ilha de Okinawa, além de lugares de desenvolvimento e difusão do karatê. Por meio do karatê, tem-se acesso a uma cultura, que é memória individual e coletiva de cada carateca.

Considerações finais

O karatê é uma arte marcial oriental de grande riqueza cultural, percebendo-se, mediante o breve relato histórico, a importância do intercâmbio cultural e comercial da ilha de Okinawa com pessoas de outras localidades para o fortalecimento das bases das artes marciais,

utilizadas como defesa dos aldeões contra os ataques sofridos. O desenvolvimento da arte deu-se em um contexto conflituoso e, conforme o passar dos anos e das transformações políticas e culturais do Japão e do mundo, é possível ter acesso à essa arte pelo trabalho de diversos mestres e seu empenho para a difusão do karatê, de modo a não deixar essa cultura marcial cair no esquecimento.

Após a breve análise e discussão teórica, é possível compreender a importância da memória nessa arte marcial, uma vez que o aprendizado dá-se pela vivência e pela experiência que é trabalhada por meio da história oral contada dentro do *dojo*. Por meio da memória, tem-se acesso aos acontecimentos ocorridos séculos atrás, às pessoas que já não se encontram entre os vivos, porém compartilharam da sua experiência através da arte marcial. Na cultura oriental, as memórias e a história oral são de grande importância, de modo a se perceber essa influência durante os treinamentos que seguem a tradição dos ensinamentos dos antigos mestres.

O *kata* apresenta-se em meio a esse contexto como uma importante ferramenta metodológica e didática no karatê, pois essa performatividade é uma memória fundamental da arte marcial, a qual possibilita que o conhecimento adquirido ao longo dos séculos permaneça vivo de modo a ensinar e a inspirar novas gerações e novos artistas marciais. O *kata* é uma memória presente no karatê, rememorando personagens, acontecimentos, lugares, contendo não apenas informações técnicas de como transformar o corpo em uma arma de guerra; mas, além disso, é uma memória importante da tradição, da cortesia e dos ensinamentos desenvolvidos pelos mestres fundadores.

Referências

ABERNETHY, Iain. *Bunkai-Jutsu: The practical application of Karatê Kata*. Cockermouth. NETH, 2002.

- FROSI, Tiago Oviedo, MAZO, Janice Zarpellon. Repensando a história do karatê contada no Brasil. *Revista brasileira de Educação Física e Esporte*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 297-312, abr./jun. 2011.
- FROSI, Tiago Oviedo. *Curso de Extensão em Karatê-Do UFRGS*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- ROSSI, Luciana. TIRAPÉGUI, Julio. Avaliação antropométrica de atletas de Karatê. *Revista brasileira de Ciência e Movimento*, v. 15, n. 3, p. 39-46, 2007.
- SANTOS, Nádía M. W. Memória como Narrativas do Sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In: GRAEBIN, Cleusa Maria; SANTOS, Nádía Maria Weber (orgs.). *Memória Social: questões teóricas e metodológicas*. Canoas RS: Editora UnilaSalle, 2013. v. 5, p. 131-156.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 3. ed. Nova York & Londres: Routledge, 2013.
- SUZUKI, Timothy. *A historical evolution classical karate-do to modern Sport karate*. In: KARATE ONTARIO SYMPOSIUM, 2008.

Memórias de Uria Simango: entre silenciamento e lembranças

Vítor Chibanga

Teresa Manjate

Introdução

Em Moçambique, têm vindo a público muitas obras autobiográficas e biográficas, as quais podemos dividir em dois conjuntos. Do conjunto das autobiográficas, destacamos algumas de que são exemplo: *Vidas, Tempos, Lugares* (Joaquim Chissano, 2011), *Participei, por isso Testemunho* (Sérgio Vieira, 2010), *De todos se faz um país* (Óscar Monteiro, 2012), *Memórias da luta clandestina* (Matias Mboa, 2009); das biográficas destacam-se algumas de que são exemplo: *Zedequias Manganhela: uma biografia contextualizada (1912-1972)* (Teresa Cruz e Silva, 2014) e *Uria Simango: um homem, uma causa* (Bernardo Ncomo, 2003). Adelino Timóteo, ficcionista moçambicano também dedica uma obra biográfica a esta figura na obra intitulada *Os últimos dias de Uria Simango* (2018).

O presente texto é desenvolvido com base na obra *Uria Simango: um homem, uma causa*, da autoria de Bernardo Ncomo. Essa obra aborda aspectos da vida política de Uria Simango que foi vice-presidente da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), movimento que conduziu a Luta de Libertação de Moçambique contra a dominação colonial portuguesa.

Uria Simango é uma figura política discutida em Moçambique de forma diversa e plural: para uns, é tido como um homem íntegro, um nacionalista. A esse propósito Adelino Timóteo, escritor moçambicano, em entrevista afirma: “Eu descobri que Uria Simango não é aquela pessoa que dizem que foi ‘vende pátria’, que se entregou aos portugueses para vender a independência nacional”, diz o escritor Timóteo. Nessa entrevista, Timóteo fala também de um Simango tido pelos portugueses como “um indivíduo muito radical, mais radical do que Eduardo Mondlane [...] uma figura incompreendida, e em termos de nacionalismo, difícil de manipular” (TIMÓTEO, 2018, não p.). Por outros, é tido como uma figura polêmica em virtude de ser um Reverendo da Igreja Presbiteriana e ter, mesmo assim, integrado uma luta armada. Por outros ainda, particularmente por *leitores* mais radicais, é visto como um “reacionário”, isto é, traidor da causa libertadora defendida pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) – movimento que conduziu o país, através de uma luta armada, à independência, em 1975. Esta última visão aparentemente foi a mais vinculada, posto que esta figura foi, por sinal, excluída da História Oficial, da lista dos “heróis” da FRELIMO.

A presente reflexão pretende trazer ao debate parte da história que foi esquecida ou marginalizada. Segundo Pollak (1989), estamos a falar dos marginalizados e de minorias cujo enfoque está voltado para as memórias subterrâneas dos grupos minoritários que se opõem e são ofuscadas pela Memória Oficial. Nesse contexto, o presente artigo procura refletir em torno da história da trajetória política nacionalista de Uria Simango, “cujo empenho e dedicação à causa da libertação do seu povo foram sonogados no contexto da história recente do seu país.” (NCOMO, 2003, p. 3).

Assim, essa reflexão discute o imaginário – uma imagem entre o real e o simbólico – criado em torno da figura de Uria Simango, enquanto combatente da Luta de Libertação de Moçambique, a partir dos relatos de testemunhos que (re)visitam a sua trajetória e os seus valores. Entende-se imaginário como um sistema de ideias e imagens de representação coletiva (PESAVENTO, 2002, p. 43) que os membros da Luta de Libertação

Nacional construíram para si e para o universo circundante, dando um sentido (quase único) à trajetória de Simango. É nesse sentido que o tema em questão visa analisar os discursos usados para silenciar a trajetória política de Uria Simango a partir da memória não oficial, estabelecendo uma relação com a história oficial. Nessa perspectiva, o artigo pretende refletir sobre os discursos que envolvem esta figura, e sobre os modelos apresentados de modo a criar uma plataforma ampla de compreensão dos contextos ora silenciados ora resgatados e vocalizados nos contextos social e intelectual moçambicanos. É uma possibilidade de se ter

contato com outros lados de uma história que, tocada por tanta instabilidade, foi orientada pelo senso da unidade e da coesão nacionais. Essa aposta na coesão atinge seu ponto extremo na interdição dos arquivos oficiais do partido e do Estado, impedindo a pesquisadores moçambicanos e estrangeiros o acesso à documentação referente à luta armada de libertação. Em nome da defesa da “linha justa”, mantém-se o território do sigilo e nessa equação que combina o bloqueio das fontes com a glorificação dos combatentes temos a elevação da luta armada: de fato histórico ela passa ao terreno da mitologia. Desse modo, a libertação figura como conquista apenas da guerrilha, verificando-se o apagamento da participação de outros atores na construção da independência. A hierarquia entre guerrilheiros e presos políticos que ainda se nota no discurso político diz bem do peso dessa mitificação. (CHAVES, 2019, p. 6-7).

É nossa pretensão relacionar os testemunhos relatados e os dados oficiais a partir do método da História Oral, que procura atuar como “uma alternativa para divulgar a história daqueles que não foram registados objetivamente nas histórias oficiais, nacionais ou internacionais” (LOZANO, 2006, p. 22). Refere-se aqui a depoimentos e memórias de grupos sociais interessados em construir suas próprias versões de acontecimentos históricos esquecidos ou silenciados, trazendo as sensibilidades plurais inerentes à figura de Simango a partir de aspectos subjetivos que, por sinal, operam como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que brotam do íntimo de cada indivíduo (PESAVENTO, 2005).

A memória pública é um tema de muita atualidade na África Austral, onde, na maioria dos países, os partidos políticos têm origem nos movimentos de libertação. Tem havido numerosos estudos sobre práticas de recordação oficial de nacionalistas em praças dos heróis e noutros tipos de complexos e paisagens da memória. As cerimônias oficiais, as memórias dos antigos combatentes e as estátuas e outros monumentos têm obviamente seus objetivos de homenagear os combatentes e os heróis fundadores, mas também de legitimar a política e os dirigentes políticos atuais, que afirmam ser representantes do legado das lutas de libertação (RANTALA, 2019, p. 65).

A partir destas cerimônias públicas, faz-se um exercício de memória pública, em que se destacam figuras centrais: aquelas que são referidas e homenageadas, algumas vezes premiadas com louvores; e as periféricas, que se mantêm no esquecimento. Para um homem da dimensão de Simango, não foram erguidas estátuas. Nos dias destinados a heróis nacionais, o seu nome não é referido. Somente em jornais independentes discute-se amiúde a figura deste homem, como nacionalista. Esses são alguns dos indicadores do esquecimento e apagamento de figuras que deveriam ser referência.

Da trajetória política de Uria Simango

A trajetória política de Uria Simango enquadra-se no âmbito da Luta de Libertação Nacional que iniciou em 1964, tendo culminado com a independência de Moçambique contra o regime colonial português em 1975. Porém, a sua trajetória é pensada a partir de uma relação entre o passado e o presente, os quais refletem aspectos subjetivos de uma temporalidade que predominou num dado contexto histórico, que afetou e continua afetar no seio daqueles que testemunharam o seu percurso na luta de libertação de Moçambique contra o regime colonial português. Percurso esse que se enquadra no campo de conflito entre a lembrança e o

esquecimento, e que constitui um dos aspectos mais controversos da história de Moçambique.

É em torno deste contexto histórico que se fazem novas narrativas que tendem desconstruir a trajetória de Simanga. Nesse processo de desconstrução, o presente artigo traz narrativas cujas memórias relatam o lado desconhecido de Simango na Luta de Libertação Nacional. Essa “memória está inserida em um campo de lutas e de relações de poder, configurando um contínuo embate entre lembranças e esquecimentos que atua dentro de um campo contraditório e controverso” (DODEBEI; FARIAS; JÔ GONDAR, 2016, p. 11). Estamos a falar de um movimento que, embora tivesse como propósito a luta contra o regime colonial português, não funcionava como um conjunto homogêneo, mas como um movimento caracterizado por conflitos e contradições internas.

Embora Simango tenha sido marginalizado e votado ao esquecimento pela história oficial do seu país, a sua trajetória política é lembrada e reconstruída pela memória coletiva, que traz consigo uma diversidade de significações e ressignificações. Trata-se de uma figura política do nacionalismo africano, de nacionalidade moçambicana, proveniente do grupo etnolinguístico *Ndau* que nasceu a 15 de Março de 1926, na localidade de *Maropanhe*, província de Sofala. Teve uma formação religiosa no Zimbábue, onde frequentou a Missão Protestante Americana de *Mount Silinda*. Concluídos os estudos naquela missão, regressou como professor em 1951, à Província de Sofala. Uria Simango, protestante evangélico, provinha da “escola” do Nacionalismo Negro Rodesiano (Zimbabuê) e Sul-Africano do “*black majority rule*” (governo da maioria negra), raízes profundas no anti-apartheid da Rodésia e da África do Sul.

O seu interesse pela luta de libertação do seu povo resultou no assassinato do seu avô paterno Mbepo Simango, que foi baleado em praça pública por ter rasgado a bandeira portuguesa, na presença das autoridades coloniais, em protesto contra a administração colonial em *Maropanhe*. Inconformado com a condição social em que os moçambicanos viviam, Simango junta-se à FRELIMO na luta contra a opressão colonial portuguesa,

pela independência do seu país. E, em seguida, disputa as eleições para a presidência do partido em 1962, tendo se tornado vice-presidente, sob a liderança de Eduardo Mondlane.

Embora tivesse alcançado o estatuto de vice-presidente, Simango viu-se limitado, porque, a partir de 1963, Mondlane decidiu não o nomear como seu representante durante o período em que previa se ausentar para cumprir a sua agenda na área da docência nos Estados Unidos, na Universidade de Siracusa. Entretanto, Mondlane concede uma bolsa de estudos a Simango. Em função disso, Mondlane elege David Mabunda (Secretário Geral) e Paulo Gumane (Vice-Secretário Geral) para a gestão do partido na sua ausência (NCOMO, 2003, p. 116).

O livro *Uria Simango: um homem, uma causa* descreve o cenário vivido por Uria Simango na Luta de Libertação Nacional, bem como a imagem construída em relação à sua personalidade enquanto político. Referimo-nos neste caso a valores, crenças, discursos, mitos, ideologias, que se refletem em semelhanças e diferenças sociais.

Com base nisso, percebe-se que há uma forte crítica em relação ao perfil de Simango devido à sua formação religiosa e à condição de Reverendo da Igreja Presbiteriana. Seria por essa razão que Mondlane consideraria Simango pacífico demais para uma disputa de conquista e manutenção do poder político. Logo, Simango passa a ser visto como um pacifista, uma pessoa com uma personalidade despreparada para liderar um movimento de luta de libertação. Para o efeito, teria que assumir outra *postura* que lhe pudesse transformar num *homo politicus* capaz de agir em tempo de guerra. Segundo Ncomo (2003, p. 131-2), “Mondlane considerava Uria Simango como um indivíduo leal, sensato e dotado de senso comum, mas a quem faltavam as qualidades dinâmicas de um líder político.” Esta imagem construída em torno da figura de Simango ganhou alguma repercussão, isto é, um grupo significativo não subscrevia a ideia de ter um vice-presidente religioso a dirigir um movimento de luta de libertação nacional. Essa imagem não favorecia a sua imagem de líder, particularmente em contexto de luta armada.

Simango passa a ser caracterizado por alguns como uma figura política que, segundo Ncomo (2003, p. 132),

não possuía as condições morais para o nível de crueldade, sagacidade e ausência de escrúpulos que a luta pelo poder político e pela hegemonia étnica e regional no interior da Frente de Libertação de Moçambique impunham”. Pois, “parte-se do pressuposto que a luta pelo poder político emprega métodos amorais, definidos pela relação de meios-fins. (NCOMO, 2003, p. 191).

Por causa de seu perfil religioso, Eduardo Mondlane e os seus apoiantes não concordavam com a sua permanência na liderança, alegavam que o bom senso alicerçado nos princípios religiosos não era ajustado para o contexto: “O seu comportamento não se compadecia com a natureza de uma luta política. [...] e muito menos para efetuar lobbies e o convívio proporcionado pelas recepções e beberetes.” (NCOMO, 2003, p. 146). Adicionalmente, defendia-se que os seus princípios éticos e religiosos criariam um choque com a ética e os valores que regem o campo militar. Por esta via, pressupunha-se que algumas atitudes típicas dos guerrilheiros poderiam ser conotadas por ele como heresia. Essa é uma das razões que fizeram com que os seus colegas que não aceitavam o seu perfil religioso construíssem – consciente ou inconscientemente – um imaginário de um líder despreparado para liderar a guerra colonial e os seus combatentes.

A gestão dos mitos e a composição das imagens que deviam formar a nação estavam nas mãos de quem detinha o maior capital simbólico. A euforia da independência, as ameaças da guerra e a instabilidade regional concorriam, assim, para a formação de um quadro em que qualquer discordância podia ser encarada como o anúncio de uma traição. (CHAVES, 2019, p. 7).

Para tal, a história oficial produziu memórias cujas narrativas “manipulam o passado e produzem esquecimento por meio de mecanismos de ocultação da realidade ou elaboração de versões deturpadas dos acontecimentos passados” (ANSARA; DANTAS, 2015, p. 1). Contudo, as (auto)biografias que vêm sendo escritas por combatentes da Luta de Libertação Nacional estão a romper com tais ocultações da realidade; estão,

pois, a perpetuar novas narrativas que caracterizam a transição das memórias orais para memórias escritas. Esse atravessamento da memória oral para a memória escrita tem sido visto como um dos fatores que tem contribuído amplamente para ampliação e confrontação das narrativas da história oficial.

A biografia de Uria Simango faz uma evocação de memórias individuais e coletivas e desperta vestígios de vivências e sensibilidades conflituantes: entre o estabelecido e formalmente aceite e o “desconhecido”, esquecido ou simplesmente marginalizado. Se as memórias, por um lado, permitem a edificação de um sentimento de pertença naqueles que partilharam as experiências vividas no período e espaço social em que se manifestam zonas de conflitos, geralmente pelo poder ou pelas representações desse poder; por outro, induz à seleção de memórias, mutilando narrativas e criando identidades dinâmicas em alguns casos em rota de colisão. Os sujeitos extrapolam as trajetórias e são capazes de produzir identidades diversas com subjetividades que escapam ao enquadramento em sistemas sociais homogeneizantes e pré-definidos, a priori, pelos leitores. Revisitar memórias constitui uma possibilidade de leituras do passado como um lugar de experiências de outros sujeitos e, desse modo, estabelecer um diálogo para a compreensão de realidades coexistentes, porém complexas.

Os movimentos de libertação e memórias

A História da FRELIMO e da luta armada pela independência nacional de Moçambique ganhou no início do novo século uma nova experiência através da escrita de textos de teor (auto)biográfico, pois têm vindo a público testemunhos de guerrilheiros publicados em livros, como foi mencionado no primeiro parágrafo do artigo. É uma experiência deveras nova no país, pois as informações sobre a luta armada constam de documentos oficiais tanto do lado português como do lado de Moçambique.

No contexto da luta armada, ao mesmo tempo que se proferiam discursos configuradores de princípios, ideias e perfis dos heróis, canções e poemas em representação da voz popular, das maiorias, também subscreviam as ideias dos discursos políticos oficiais. Isto é, construiu-se uma mesma visão em diferentes frentes. Era uma forma de mobilização para uma visão homogênea, contra outras visões singulares e marginalizáveis.

Os cadernos de *Poesia de Combate* e dos *Hinários* do movimento contribuíram para a consolidação desse imaginário. Bauman e Briggs (2006, p. 197) defendem que os estudos das performances que se encontram na periferia da história estão voltadas para a desconstrução das ideologias e das formas expressivas dominantes que muitas das vezes estão enraizadas no inconsciente de vários combatentes e da sociedade como um todo.

Depois de 40 anos pós-independência, vozes de guerrilheiros rompem um silêncio longo para registrar experiências que até muito recentemente tinham ficado no passado, votadas ao esquecimento. Os testemunhos na primeira pessoa narram experiências traumáticas vividas num contexto colonial e de guerra, marcadas por uma visão de pertença e de identidade nacional e de vitória heroica contra o colonialismo português, convergentes aos discursos vinculados nos primeiros anos da independência. Uma leitura atenta dos relatos autobiográficos que têm sido publicados nos últimos anos pelos protagonistas da luta armada de libertação nacional e alguns raros artigos em jornais e revistas, poucas são as referências, acadêmicas ou não, sobre este período.

É importante referir que o perfil dos autores das autobiografias recentemente escritas contribui para se pensar numa escrita de memórias estruturada com base numa mesma linha: a da coesão dentro do movimento e, conseqüentemente, nacional. Por outras palavras, dificilmente se poderá encontrar nos seus textos perspectivas dissonantes ou contrárias à visão oficial.

No entanto, as referidas autobiografias não são escritas num sentido de exigir algum tipo de justiça, mas de trazer outras memórias que

revelam os bastidores do cenário político da luta de libertação nacional, que até então não constam na história oficial.

Uria Simango: uma homem, uma causa é diferente. Foi escrito na 3ª pessoa, em 2003, vários anos após a sua morte. Barnabé Ncomo e Adelino Timóteo fazem uma “viagem ao passado” para resgatar aspectos da vida de um homem, inscrevendo simultaneamente dinâmicas menos conhecidas da luta de libertação nacional e do movimento que a conduziu. A partir de depoimentos, resgata-se a visão que se tem de um homem e do contexto em que viveu: as suas relações, a sua trajetória, as leituras feitas sobre a sua personalidade em choque com outras. A revelação de conflitos ideológicos, étnicos e de personalidade revelam aspectos marginalizados e silenciados, em nome de uma coesão nacional.

A História relata fatos – eventos e processos –, mas se deve ter em conta que também é composta por leituras e interpretações desses mesmos fatos. Certas qualidades são essenciais para diferentes tipos de memória pública, assim como a heroicidade de certas figuras históricas e a concessão de traição por parte de outras, que estão principalmente localizadas nos campos de interpretação e representação e só parcialmente num campo de fatos históricos. As cerimônias oficiais e sua divulgação, assim como alguns conteúdos nos meios de comunicação e em obras biográficas, pretendem contribuir para as interpretações de eventos e processos históricos, inscrevendo, em alguns casos, a heroicidade e outros aspectos interpretativos e factuais da história.

Os movimentos de libertação são o palco onde ocorreram grande parte de eventos e processos que corporizam a História Contemporânea de Moçambique. O resgate de eventos e processos constituem um exercício complexo em que se pretende conduzir leituras, interpretações novas de um dado contexto: sujeitos, espaços e tempos. É assim que podem entender as biografias de Uria Simango, que buscam mediante testemunhos a desconstrução de imagens apresentadas e difundidas de uma figura da história da FRELIMO e conseqüentemente de Moçambique.

Considerações finais

A crítica literária ao livro de Ncomo não foi muito favorável. Diz o colunista João Craveirinha (2011, não p.) que a obra “tem o mérito de ter colocado a ‘descoberto’ um período conturbado da Luta de Libertação Moçambicana, ainda que numa embrulhada de elementos.”

A trajetória política de Simango lida e interpretada por Bernabé Ncomo foi pensada através do presente que se renova continuamente pela memória – seja ela individual seja coletiva – por meio de narrativas históricas, contraditórias e em disputas, muitas vezes a serviço de grupos com autoridade e poder simbólico.

Foi possível constatar que a sua trajetória circunscreve-se dentro de uma temporalidade histórica da luta armada de independência nacional contra a dominação colonial portuguesa em Moçambique. Apesar da entrega na luta e ter exercido um alto cargo na hierarquia do movimento, Simango foi um combatente excluído da história pela própria história, e, muito provavelmente, por um grupo de combatentes pertencentes ao partido do qual participou como fundador e como líder. Nesse âmbito, foi possível perceber que o esquecimento ou a marginalização da memória de Uria Simango na história oficial de Moçambique precisa de um estudo mais detalhado e distanciado de uma valorização de aspectos subjetivos.

O seu afastamento da história nacional foi configurado pela história oficial, mediante os discursos proferidos de forma reiterada poderá ter sido instrumentalizada, com alegações de ser um líder despreparado para lidar com a guerra. Uma personalidade sacrificada para se cortar uma trajetória iniciada com luta de libertação nacional e interrompida logo após a morte de Mondlane, em 1969. A sua trajetória terá sido excluída da história oficial, resultando numa forma de apagamento dos acontecimentos traumáticos, de tortura física e psicológica, que foi realizada por uma ação extrajudicial feita em nome da coesão e da unidade nacional. Atualmente tanto os discursos oficiais como os não oficiais de sua trajetória estão sendo questionados e, em seguida, reconstruídos, dessa forma, assume novos

sentidos que oferecem múltiplas compreensões, abrindo espaços para tensões entre a “memória oficial” e a “memória coletiva”. Devido aos múltiplos sentidos que a sua trajetória política vem ganhando, ela deixa de ser apenas refém de uma visão linear ideologizada, que por muito tempo procurou enterrar e silenciar os acontecimentos traumáticos do percurso de Uria Simango no quadro da memória social. Em suma, os múltiplos sentidos que estão sendo construídos sobre seu percurso, no âmbito do nacionalismo africano, vêm romper com a crise do paradigma explicativo do seu afastamento na história oficial de Moçambique e da África no geral.

Referências

- ANSARA, Soraia; DANTAS, Bruna Suruagy do Amaral. Aspectos ideológicos presentes na construção da memória coletiva. *Athenea Digital*, 15 (1), mar. 2015.
- ARPAC – Instituto de Investigação Sócio-Cultural. *I Samora Machel: história de uma vida dedicada ao povo moçambicana*. Maputo: Edição – ARPAC, 2011.
- BAUMAN, Richard. *Arte verbal como Performance*. Tradução – Adriana Fernandes. Waveland Press, 1987.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. Poética e Performance como Perspectiva Crítica sobre a Linguagem e a Vida Social. *ILHA*, Revista Antropologia, v. 8, n. 1,2, p. 185-229, 2006.
- CHAVES, Rita. Autobiografias em Moçambique: a escrita como monumento (2001-2013). *Rev. Hist.*, São Paulo, n. 178, 2019. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003483092019000100317&lng=en&nrm=iso>. Epub Dec 09, 2019. ISSN 2316-9141. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2019.143657>.
- CRAVEIRINHA, João. Uria Simango - Um homem, uma causa. *O Autarca da Beira*, Dialogando, não paginado, 5 jun. 2011. Disponível em: <http://macua.blogs.com/moçambique> Acesso em: 2 mar. 2020.
- DODEBEL, Vera; FARIAS, Francisco R. de; Gondar, Jô. Apresentação. *Morpheus*: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, Edição Especial ‘Por

que Memória Social?’ v. 9, n. 15, p. 11-16, 2016. Disponível em: http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. *Morpheus*: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, Edição Especial ‘Por que Memória Social?’ v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016. Disponível em: http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Trad. Bernard Leitão et al. Campinas: Unicamp, 2003.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

NCOMO, Bernabé Lucas. *Uria Simango: um homem, uma causa*. Maputo: Edições Nova África, 2003.

PESAVENTO, Sabdra Jatahy. *O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano*. 2ª Edição: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre: Editora Universitária / UFRGS, 2002.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no Tempo, Tempo das Sensibilidades. In: JOURNEE D’HISTOIRE DES SENSIBILITES, EHESS, 1., 4 mars 2004. *Anais... Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005, consulté le 12 mars 2017. <http://nuevomundo.revues.org/229> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.229.

PESAVENTO, Sandra. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RANTALA, Janne. Memória pública e ‘antepassados políticos’ através do RAP moçambicano. In: SITOIE, Tirso; GUERRA, Paula. *Reinventar o discurso e o palco: o rap, entre saberes locais e saberes globais*. Porto, Portugal: Universidade do Porto, 2019. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123098/2/360329.pdf> Acesso em:

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

SANTOS, Nádía Maria Weber. *Narrativas da Loucura e História de Sensibilidades*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, UFRGS, 2008.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 12, 2003.

TIMOTEO, Adelino. Uria Simango não era reacionário, “era uma figura incompreendida”, diz Adelino Timóteo. Entrevista. VOA [online], última atualização fev. 2018. Disponível em: <https://www.voaportugues.com/a/uria-simango-nao-era-reaccionario-era-uma-figura-incompreendida/4243401.html> Acesso em:

O futuro da memória: do sensível ao silício

Mayler Olombrada Nunes de Santos

Cleomar Rocha

Introdução

A memória está relacionada com a capacidade de aquisição e armazenamento de informações, com posterior recuperação de seu conteúdo. Todavia, a memória não pode ser dissociada da sensibilidade, e aí faz-se necessária uma clarificação sobre a diferença entre a memória do ser humano e a de um computador.

No mundo da informática, temos um repositório de dados que podem ser consultados em busca de informações; contudo, as máquinas não atribuem sentido¹ a esses dados, pois trabalham essencialmente com a sintaxe, sem aplicação de semântica.

O comportamento computacional difere do ser humano, que biologicamente evoluiu dando extrema importância ao sensível, às emoções que acompanham a formação de sua memória, ao registro cerebral de dados, atribuindo sentido lógico e subjetivo a cada elemento que impressiona os exteroceptores, os sentidos. Uma informação banal pode ser memorizada e facilmente esquecida, todavia, uma cena

¹ Os estudos sobre uma semântica computacional estão embrionárias, prometendo ser um novo paradigma social. Atualmente os sistemas computacionais operam identificando a ordem ou taxemas, a partir das taxes - grafemas, fonemas, cromemas e chronemas -, sua caracterização e ordem de aparição.

presenciada que desperta grande emoção dificilmente será esquecida. Isso fica claro quando se pensa em eventos traumáticos, como no caso de violência física, sexual, guerras, humilhações, bem como em eventos de extrema felicidade, como o encontro de um grande amor, o nascimento de um filho, a conquista de um prêmio etc. A experiência singular tende a impressionar a memória de modo mais significativo: “... as experiências que mais nos apavoram ou emocionam na vida estão entre nossas lembranças indeléveis” (GOLEMAN, 1995, p. 34). Entretanto, é sabido que experiências comuns, quando ocorreram, podem se converter, pela repetição ou desdobramento, em singularidades.

Do ponto de vista neurobiológico, as emoções ativam uma região cerebral denominada amígdala, a qual promove uma descarga de neurotransmissores no hipocampo, fortalecendo as conexões sinápticas que promoverão a formação dessa memória, modulando sua consolidação. “A fidelidade da gravação depende, para começar, do grau de atenção que prestamos às imagens, e isso, por sua vez, depende de quanta emoção e sentimento são gerados pela travessia dessas imagens no rio da nossa mente.” (DAMÁSIO, 2018, p. 111).

Na verdade não existe um local específico no cérebro onde estariam localizadas as memórias, mas circuitos múltiplos e redundantes (IZQUIERDO, 1989), de acordo com a teoria distribucionista e diferente do que pensavam os pesquisadores localizacionistas, os quais acreditavam na existência de uma região específica do cérebro para armazenamento da memória.

Enquanto os neurocientistas desvendavam os mistérios da memória, os profissionais de tecnologia de informação desenvolviam novos dispositivos, novos softwares, novos algoritmos. Essa nova tecnologia propiciou o surgimento de um novo campo de estudo – a inteligência artificial – que, através de redes neurais computacionais, de certa forma, tenta emular o cérebro humano.

A inteligência artificial propõe-se a revolucionar o mundo contemporâneo, pois possibilita ao ser humano lidar com o universo de

dados gerados a cada instante, com uma capacidade de processamento nunca antes imaginada, o que permite o estabelecimento de padrões que podem ajudar o homem na tomada de decisões, em seu cotidiano. Os algoritmos inteligentes já estão presentes no dia a dia de todos, seja na sugestão de um filme a ser assistido – cuja indicação é feita baseada naquilo que o usuário assistiu previamente, bem como na suas avaliações –, seja na sugestão de rota a ser seguida no trânsito; entre inúmeras outras funcionalidades naturalmente incorporadas ao cotidiano (KAUFMAN, 2018).

O avanço tecnológico também é percebido na maneira como alteramos nossa forma de memorizar. Os dispositivos móveis e a nuvem informacional transformaram-se em extensões de nossa corporeidade. Desaparece a preocupação em memorizar caminhos, pois existem aplicativos como Waze ou Google Maps para estabelecer o melhor trajeto a ser realizado.

Se todo o repositório de dados do Google está ao alcance de poucas palavras digitadas ou, até mesmo, de um comando de voz com as novas interfaces, para que memorizar se essa função pode ser “terceirizada” para computadores? Todavia, como será exposto a seguir, a memória vai além do biológico.

A cada vez que escolhemos transformar determinadas ideias, percepções ou acontecimentos em lembranças, re-legamos muitos outros ao esquecimento. Isso faz da memória o resultado de uma relação complexa e paradoxal entre processos de lembrar e de esquecer, que deixam de ser vistos como polaridades opostas e passam a integrar um vínculo de coexistência paradoxal. (GONDAR, 2016, p. 29).

No processo de constituição da memória, os afetos exercem um importante papel, seja na expectativa dos acontecimentos, seja nas sensibilidades despertadas no indivíduo que vive uma experiência, escuta um história etc. Dessa forma, a memória pode ser vista como uma narrativa do sensível (SANTOS, 2013), influenciada pelas emoções e, em contrapartida, capaz de influenciar na constituição da identidade pessoal,

tornando cada indivíduo uma pessoa única, mesmo que com um código genético compartilhado. Isso fica claro ao se observar irmãos gêmeos, que geneticamente são idênticos, contudo com personalidades, muitas vezes, bastante díspares (BORKENAU, 2001).

Uma coisa é certa: o sentimento abundantemente positivo que acompanha a recordação não é parte do material que está sendo recordado. Ele é recém-criado a cada episódio de recordação, como resultado das fortes respostas emotivas que as lembranças engendram. Os sentimentos, em si, nunca são memorizados, portanto não podem ser recordados, mas recriados no momento, com maior ou menor fidelidade, para completar e acompanhar fatos recordados. (DAMÁSIO, 2018, p. 165).

Uma vez que fica clara a distinção entre a mera evocação de dados realizada pela consulta de um repositório com a lembrança afetada pela sensibilidade proporcionada pela memória humana, pode-se compreender melhor as transformações que o futuro pode implicar.

Memória e saúde

Hipócrates iniciou a consolidação da Medicina como uma ciência e uma arte ao abordar os pacientes que o procuravam com o processo de Anamnese, que consiste em trazer de volta à memória os sintomas e os sinais que o indivíduo notou ao começar seu processo de adoecimento. A partir desses achados correlacionados com o tempo, o médico pode elaborar hipóteses diagnósticas e propor a melhor propedêutica para o caso em questão.

Na seara da saúde, a memória oral teve um papel de suma relevância na perpetuação dos conhecimentos adquiridos, frente à dificuldade de divulgação de textos antes do surgimento da imprensa. A oralidade propiciou a criação de uma memória coletiva que transmitiu às novas gerações aquilo que associavam com um comportamento que propiciava uma boa saúde, preservando por milênios correlações muitas vezes falsas, como, por exemplo, a recomendação de combinação de alimentos baseada na teoria humoral consolidada por Galeno (REBOLLO, 2006).

A consulta médica sempre foi um momento em que o paciente deve acessar sua memória e compartilhar as informações encontradas com o médico para que ele possa interpretar e elaborar um diagnóstico acertado. O paciente, ao contar sua história, torna-se refém de sua memória, visto estar restrito a ela, que, por ser subjetiva, é completamente diferente do relato dos acompanhantes, subjetivas que são as percepções do mundo e da realidade. É frequente o enfermo reportar que começou os sintomas há poucos dias e o acompanhante relatar que a queixa está presente há semanas. O paciente pode considerar agora como sendo a primeira manifestação por ter se esquecido que anos atrás tivera algo semelhante. A intensidade de uma dor relatada como excruciante no momento da vivência tende a ser reduzida quando do relato de acordo com o avançar do tempo, encoberta que está pelas camadas do tempo.

A memória sempre foi um campo de estudo que intrigou a humanidade, desde filósofos como Agostinho, até diferentes profissionais da área de saúde. Na Grécia antiga, Sócrates já divulgava a recomendação do oráculo de Delfos sobre a importância de se conhecer a si mesmo, e Freud foi pioneiro em lançar um olhar para dentro do indivíduo em busca de compreender como poderiam surgir muitos comportamentos tidos como patológicos (FREUD, 1996). Nesse contexto surge a noção de inconsciente, de memórias que podem ser reprimidas, recalçadas, trancadas em um porão da mente na tentativa de esquecer uma memória dolorosa ou perturbadora.

A psicanálise propôs uma abordagem de livre-associação, em que o paciente deve falar aquilo que vier à sua mente, e caberá ao analista interpretar sua fala e seus sonhos como manifestações dessas memórias reprimidas que tentam voltar para a consciência. Esse acesso ao conteúdo inconsciente teria uma propriedade terapêutica, pois, após a interpretação, o indivíduo poderia conhecer melhor a si mesmo e superar ansiedades e angústias (JORGE, 2007). A partir da psicanálise surgiram inúmeras novas correntes da psicologia, cada uma delas com uma diferente abordagem

sobre o processo de doença e tratamento e, por conseguinte, do papel da memória do paciente em seu quadro clínico.

Uma vez que os cientistas reportaram inúmeros casos de lesão cerebral associadas ao comprometimento da memória, como aqueles advindos de traumas físicos, como no caso de ferimentos de guerra, quedas de grande altura, além de sequelas decorrentes de tumores cerebrais ou acidentes vasculares, popularmente chamados de “derrame”, o cérebro foi estabelecido como local de processamento das memórias. Antes disso, muitos atribuíam um papel importante ao coração, daí a consagrada expressão de “saber de cor” (coração em latim). A partir de então, a neurociência possibilitou um rápido e contínuo avanço na compreensão sobre a memória, embora muito ainda exista para se aprender.

Com essa melhor compreensão do funcionamento cerebral, avanços de recursos tecnológicos de imagem, como tomografia computadorizada e ressonância nuclear magnéticas, e mapeamento genético, inúmeras doenças foram sendo catalogadas, com destaque para os quadros demenciais que prejudicam a formação de memória, bem como sua evocação posterior, como a doença de Alzheimer e a demência vascular.

Essas doenças são extremamente relevantes por sua alta incidência e prevalência, mas também pelo fato de que o indivíduo, ao perder sua memória, perde aquilo que o define como Ser, como único. Uma pessoa que perde sua memória, perde a sua identidade, e isso expõe o caráter dramático dessas doenças, tanto para o paciente quanto para seu entorno familiar e para a sociedade como um todo.

À medida que os neurocientistas conseguem entender melhor o funcionamento cerebral, novos medicamentos surgem para tentar retardar os efeitos deletérios dessas doenças, mas ainda sem uma medicação que consiga reverter a doença ou trazer um grande ganho de qualidade, em especial nos casos mais avançados. Em paralelo, novos dispositivos eletrônicos são criados, gerando interfaces entre máquinas e homem que poderão contribuir para um novo capítulo na medicina.

Memória artificial (interface homem-máquina)

O ser humano sempre procurou uma forma de preservar suas memórias para o futuro. A fala, os desenhos e a escrita o provam na exata medida em que externam o pensamento, impressionando outras mentes e/ou gravando em materiais mais duradouros o objeto dessa memória. Desde as pinturas rupestres, que ilustram antigas caçadas nos tetos e paredes de cavernas, até o surgimento da escrita e posteriormente a imprensa, essa busca, ainda que historicamente não determinada pela necessidade de registro – atribuições de crenças e rituais são comuns para as inscrições rupestres –, estabelece, inicialmente, como essa a necessidade humana pela perpetuação, pelo porvir.

Imagens também podem ser eternizadas, indo da pintura encomendada do retrato de um monarca à fotografia que captura um instante que ficará marcado na memória para sempre, como as clássicas imagens da “menina de olhos verdes” que representa a guerra no Afeganistão (SCHWARTZ-DUPRE, 2010); a menina nua fugindo do bombardeio na guerra do Vietnã (MILLER, 2004); ou a criança que morreu afogada fugindo dos conflitos na Síria (SINCLAIR, 2015).

Esses dados eram registrados em papel, em tela e em filme fotográfico; porém, nas últimas décadas, a possibilidade de registro digital revolucionou o armazenamento de dados e, por conseguinte, a memória. Rapidamente a tecnologia possibilitou ir de um simples disquete que armazenava alguns kbytes de dados, com alto risco de dano, a pendrives que armazenam gigabytes, sem falar em discos rígidos que permitem salvar até mesmo petabytes de informações. Contudo, com a computação em nuvem e acesso a enormes servidores remotos, a capacidade de armazenamento é virtualmente ilimitada.

Diante desse cenário, o ser humano tem acesso a todo esse repositório de dados de forma rápida e barata, para consulta imediata, o que facilita a resolução de inúmeros problemas, mas levanta alguns questionamentos, sobretudo, sobre a questão da sensibilidade e da bioética.

Tanto o sistema educacional quanto o de saúde já vivenciam as consequências da difusão da memória artificial. No passado, o professor era a figura detentora do conhecimento, aquele que compartilhava seu saber com os alunos, não sendo imaginável questionar aquilo dito pelo mestre, que se baseava nas informações advindas de clássicos livros escritos há anos ou até séculos. Hoje, qualquer aluno pode fazer uma consulta imediata ao repositório do Google, ler na Wikipedia sobre os mais diversos assuntos, e encontrar um erro na fala do professor, seja por equívoco seja por desconhecimento.

Essa mudança redefine a relevância entre memorizar alguma informação e a capacidade de continuamente aprender. Passa-se a valorizar mais a capacidade de articular o pensamento, desenvolver a capacidade de raciocinar e de integrar diferentes abordagens ao problema apresentado. O estudante contemporâneo deve saber onde buscar o conhecimento necessário, desenvolver sua capacidade lógica, além de outros aspectos de sua inteligência, como o lado emocional, a habilidade de trabalhar em grupo e o uso da criatividade e da inovação.

Na saúde, a transformação não é de menor monta. Se antes o paciente só tinha sua memória e a de familiares para se reportar sobre seu passado, hoje prontuários eletrônicos permitem que o paciente tenha em seu dispositivo móvel todas as informações sobre sua saúde: do histórico de vacinação até os medicamentos em uso, das enfermidades pregressas e cirurgias realizadas até novas alergias, mais os resultados de exames laboratoriais e de imagem. Desse modo, o médico passa a ter uma quantidade muito maior de informações para ser analisada, além dos rastros não intencionais que muitas vezes revelam até mais do que o dito.

Quando se juntam os dois temas, educação e saúde, vem o questionamento de como realizar a educação de profissionais médicos em um cenário onde a quantidade de artigos científicos publicados, de jornadas, simpósios e congressos, além de conferências remotas, é cada dia maior, sendo impossível a uma pessoa acompanhar tudo o que surge, quanto mais memorizar tudo que é divulgado. Entretanto, para as

máquinas, a quantidade não é um problema, pelo contrário, quanto mais dados disponíveis mais proveito pode ser tirado pelo ser humano caso saiba fazer uso das novas ferramentas de big data e inteligência artificial.

Esses dados são gravados em chips de computador que hoje estão armazenados, por exemplo, dentro de um celular, mas poderão ser implantados em cérebros humanos. Já existem dispositivos cerebrais implantados para tratamento de doença de Parkinson que atuam estimulando regiões específicas do cérebro para inibir os tremores característicos dessa doença. Pacientes surdos podem receber implantes cocleares que possibilitam recuperar a audição; além de vítimas de traumatismo raquimedular, que evoluem com paralisia de membros, que já conseguem mover próteses com o poder do pensamento (NICOLELIS, 2011).

É evidente que esses tratamentos ainda são dispendiosos, principalmente nas fases iniciais de comercialização, de modo que não são acessíveis a todas as pessoas. Nesse ponto, inicia-se uma discussão sobre a questão do surgimento de uma nova espécie, a de ciborgues, que poderão acentuar ainda mais a desigualdade entre indivíduos que podem ou não pagar pelos avanços tecnológicos, criando potencialmente uma espiral de maior desigualdade.

Essa possibilidade de memória infinita, essa capacidade de nada esquecer pode parecer tentadora, mas pode também ser um grande infortúnio, pois a memória humana é feita de lembranças e de esquecimento, e abrir mão de esquecer tem consequências severas.

Outro campo de estudo da neurociência é a capacidade de desenvolver uma rede interconectada de cérebros (*brainnet*), onde seria possível transmitir pensamentos e memórias de um indivíduo para outro. Já foram realizados experimentos com ratos em que um animal aprendia o caminho correto para sair de um labirinto e sua memória era então compartilhada para outro animal. Este, conseguia encontrar a saída do labirinto sem nunca ter estado naquele ambiente, simplesmente utilizando a memória do outro indivíduo (NICOLELIS, 2011).

Com o avanço no desenvolvimento dessas novas conexões cerebrais, no futuro a memória individual, com experiências vividas por uma pessoa, poderão literalmente ser compartilhadas para outros indivíduos por meio dessas novas tecnologias. Isso seria a concretização de uma memória coletiva e não só social, com compartilhamento de acontecimentos vividos por todo um grupo. Há de se notar que a memória coletiva, chamada cultura, é ativa na sociedade, gerando padrões de comportamento. O compartilhamento da memória individual somente ocorre a partir das linguagens, com todas as possibilidades entrópicas dos campos da enunciação, da intencionalidade e da interpretação.

A grande inquietação que esses estudos trazem é que a recuperação da memória do computador é diferente da humana, pois esta exige uma atualização do passado. A memória humana não é um registro duradouro, fixo, pois ela é continuamente reconstruída, sobrescrita, como um palimpsesto (SANTOS, 2013). A memória é ressignificada no presente, tanto pela assimilação de novas vivências quanto de expectativas com relação ao futuro. Para recordar, é preciso imaginar e preencher lacunas (PESAVENTO, 2005), mas se tudo estiver gravado de forma imutável, sem atualização pelo sensível, não existirão essas lacunas. Perde-se o espaço da subjetividade. Existirá espaço para a representação? Ou a humanidade estaria condenada a um mundo insípido e previsível?

O futuro da memória

Nesse contexto, alguns conceitos clássicos sobre memória precisarão ser debatidos, como a questão da memória impedida, da pós-memória e da justa memória.

Com as novas tecnologias, o homem poderia pretensamente escolher quais as informações que deseja não serem esquecidas, e com isso gravá-las em um dispositivo computacional. Esse processo é de escolha, e, ao eleger o que lembrar, decide-se também o que esquecer, logo não há como se falar em memória sem se falar em esquecimento. Outrossim, estar-se-ia fadado a ser como Funes (BORGES, 1979) que necessitava de vinte e

quatro horas para descrever seu dia terminado, pois lembrar de tudo é não ser capaz de esquecer.

Entretanto, caso se evolua para chips cerebrais que registrem tudo o que se passa com o indivíduo, como se tudo o que a pessoa visse e ouvisse ficasse gravado para posterior consulta, isso suscitaria intrigantes situações, como as propostas pela série britânica “Black Mirror” (2011), em distopias que provocam a reflexão sobre as possíveis consequências dos avanços tecnológicos para a humanidade.

Se essa memória puder, ainda, ser projetada em uma tela, como um filme gravado da situação vivida; outras pessoas poderiam opinar e nada poderia ser omitido. Hoje as pessoas selecionam cuidadosamente as memórias que desejam compartilhar, criando um mundo nas redes sociais em que todos são felizes e belos, em constantes viagens e novas experiências. Os bastidores da aquisição de uma fotografia, no entanto, evidenciariam grande discrepância entre o que é captado por uma imagem estática e premeditada em contraposição à realidade.

Essa memória completa é angustiante, pois esquecer faz parte da forma como o ser humano evoluiu e, ademais, está intimamente relacionado com a capacidade de perdoar. Sem a capacidade de esquecer, o homem perderia o dom do perdão (RICOUER, 2007).

A segunda guerra mundial propiciou um dos mais sombrios períodos da humanidade, em especial com a Shoá, que matou milhões de judeus. Além disso, inúmeros países viveram ou vivem sob regimes ditatoriais, que infringem tortura e sofrimento a seus cidadãos, e a superação desse momento para um retorno à certa normalidade passa pela fase de luto para, então, poder se chegar ao perdão. A conquista de uma justa memória implica em reconhecer o que houve e esquecer, não no sentido de negar sua existência, negar o que houve, omitir os fatos, mas sim de que reviver a todo instante a experiência anterior é se prender ao passado e se negar a viver o presente (RICOUER, 2007). Em um mundo que não esquece nada, a conquista do perdão seria mais difícil, o que potencialmente pode estimular mais conflitos sociais.

Contudo, se as memórias estão registradas em um chip, elas são passíveis de manipulação, o que também pode trazer consequências positivas ou deletérias. O fato é que ninguém pode impedir o desenvolvimento tecnológico, e a discussão ética sobre como lidar com as transformações devem ser feitas o quanto antes para que a sociedade possa opinar sobre como quer fazer uso dessas novas ferramentas.

Após uma guerra ou outro evento de elevada carga emocional, é comum o desenvolvimento de transtornos psiquiátricos, como a síndrome do estresse pós-traumático, em que gatilhos inofensivos do dia a dia podem disparar sentimentos e sensações que relembrem aquela situação estressante vivida, e com isso causar sintomas de taquicardia, sudorese, angústia, entre outros, podendo até mesmo levar ao suicídio no afã de se livrar desses pensamentos (GATES, 2012). Nessa situação, o indivíduo enfermo poderia ser submetido a um procedimento que apagasse sua memória em relação a esses fatos, livrando-o desses sintomas. Contudo, os limites éticos desse tipo de procedimento devem ser muito bem definidos, pois traz consequências para a pessoa e para seu entorno, como os familiares, criando uma situação em que o indivíduo negará algo que de fato viveu e que moldou sua forma de ver o mundo. Ademais, é preciso definir que tipo de memórias poderiam ser apagadas e em quais situações, pois também existe o risco de se deletar a memória equivocada.

Além da manipulação das lembranças, a memória de silício poderia ser compartilhada para outro indivíduo, e assim como esse fato redefiniria o significado de memória coletiva, também alteraria a noção de pós-memória (SARLO, 2007), de lembrar o não vivido, da memória dos filhos sobre a memória dos pais, das experiências vividas pela geração anterior.

A história transmitida pela oralidade, em especial sobre um fato pessoal, sempre carregada de afeto e subjetividade, faz com que o ouvinte tente se colocar no lugar do ausente para tentar entendê-lo. Nesse processo, quem escuta tenta recriar uma situação passada pelo outro em sua mente, fantasiando sobre como teria sido e influenciado-se pelos detalhes que as emoções gravaram mais profundamente na memória de

quem fala. Nesse novo mundo que se aponta no horizonte, não mais seria um passado hipotético, mas um passado real. Seria possível reviver aquilo que a geração anterior viveu e, com isso, entender melhor o que se passou.

Considerações finais

Todas as lembranças são virtuais, estejam armazenadas em uma rede biológica baseada no fluxo de neurotransmissores cerebrais, esteja em um chip de silício onde ocorrem processos de multiplicação de matrizes. Esses dados virtuais, ao serem recordados, passam por um processo de atualização, de presentificação, com um caráter performativo, que manifesta a memória como um fenômeno construído, sofrendo alterações e influências desde o momento do fato gerador até o de representação presente, pois os afetos são fundamentais nesse processo de recriação do passado.

Dessa forma, por mais que duas pessoas tenham acesso ao mesmo repositório, suas memórias serão diferentes, pois o humano não é pura objetividade. Mesmo que a tecnologia avance no sentido de permitir o compartilhamento e manipulação de memórias, é impossível excluir a sensibilidade de cada um, logo, a inteligência artificial não é capaz de transformar um singular em universal, suplantando a idiosincrasia de cada um.

Se a tecnologia aponta para novas discussões e realidades sobre a memória, há de se apontar, igualmente, para a complexidade individual e coletiva que relativiza o passado, revê o presente e prospecta futuros possíveis. A objetividade do silício ainda carece de um trato subjetivo, característico do humano, que por si indique como vetor de desenvolvimento não exatamente uma substituição ou inferências diretas, mas uma articulação entre bits e neurônios, como as que já ocorrem atualmente em audiovisuais, como os de casamentos e outros momentos relevantes, agora expandida quanti e qualitativamente. A tecnologia perscruta a memória em um linha histórica presente há tempos, ainda que

agora acentue sua curva ascendente, tornando sua discussão uma emergência social, já articulada tecnologicamente.

Referências

- BORGES, Jorge Luis. *Prosa Completa*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979.
- BORKENAU, Peter et al. Genetic and environmental influences on observed personality: Evidence from the German Observational Study of Adult Twins. *Journal of Personality and Social Psychology*, v. 80, n. 4, p. 655, 2001.
- DAMÁSIO, António. *A Estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GATES, Margaret A. et al. Posttraumatic stress disorder in veterans and military personnel: Epidemiology, screening, and case recognition. *Psychological services*, v. 9, n. 4, p. 361, 2012.
- GOLEMAN, Daniel. *Inteligência Emocional: a teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, Edição Especial 'Por que Memória Social?' v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016. Disponível em: http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf.
- IZQUIERDO, Ivan. Memórias. *Estudos Avançados*, 3(6), 89-112, 1989.
- IZQUIERDO, Ivan. *Questões sobre Memória*. São Leopoldo: Ed Unisinos, 2009.
- JORGE, Juliana David. *A construção da associação livre na obra de Freud*. Belo Horizonte, 2007.
- KAUFMAN, Dora. O protagonismo dos algoritmos de Inteligência Artificial. *Revista digital de tecnologias cognitivas*, p. 44, 2018.

- MILLER, Nancy K. *The girl in the photograph: The Vietnam War and the making of national memory*. jac, p. 261-290, 2004.
- NICOLELIS, Miguel. *Muito além do nosso eu: a nova neurociência que une cérebros e máquinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PESAVENTO, Sandra. Cidade, espaço e tempo: reflexões sobre a memória e o patrimônio urbano. *Cadernos do LEPAARQ (UFPEL)*, v. 2, n. 4, 2005.
- POLLACK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica*, v. 3, n. 2, p. 3-15, 1989.
- POLLACK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.
- REBOLLO, Regina Andrés. O legado hipocrático e sua fortuna no período greco-romano: de Cós a Galeno. *Scientiae Studia*, v. 4, n. 1, p. 45-81, 2006.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François et al. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Nádia M. W. Memória como Narrativas do Sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In: GRAEBIN, Cleusa Maria; SANTOS, Nádia Maria Weber (orgs.). *Memória Social: questões teóricas e metodológicas*. Canoas RS: Editora UnilaSalle, 2013. v. 5, p. 131-156.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo : Companhia das Letras; Belo Horizonte,: UFMG, 2007.
- SCHWARTZ-DUPRE, Rae Lynn. Portraying the political: National Geographic's 1985 Afghan Girl and a US alibi for aid. *Critical Studies in Media Communication*, v. 27, n. 4, p. 336-356, 2010.
- SINCLAIR, Kirstine. A Dead Boy on a Beach. Center for Mellemststudier. Retrieved September, v. 21, p. 2016, 2015.
- ARMSTRONG, Jesse. *The entire history of you – Black Mirror*. Produção executiva de Charlie Brooker. Netflix, Reino Unido, 2011. 44 min.

Escavações de si: o diálogo dançante do corpo e da memória

Nancy Oliveira Ribeiro

Expedição

Talvez, a princípio, possa lhe surgir aquele pensamento duvidoso: “Mas o que uma dançarina entende sobre memória?” É possivelmente que, refletindo um pouco, possa pensar: “Ah, sim, talvez seja necessário para aprender os movimentos e depois para usá-los de maneira mais assertiva e automatizada de seu sistema esquelético-motor, ou para guardar as sequências de passos coreografados”.

Se você estiver pensando no corpo anatômico e fisiológico da Ciência médica ocidental, compreendido de maneira fragmentada¹, e na memória estudada pela Neurociência², restrita a área do cérebro, e se, além disso, estiver pensando na Dança como expressão artística, construída e apresentada dentro de uma estrutura hierárquica, em que o corpo que dança é

¹ “No Ocidente, através da medicina, foi-se desenvolvendo o conhecimento do corpo humano por meio da dissecação de corpos. Portanto estudava-se o corpo morto. Qualquer mapa de anatomia e fisiologia revela os detalhes da nossa matéria. [...] É um corpo dividido e sem vida. Digamos que é um corpo separado da alma. [...] Já no Oriente era proibido se fazer a dissecação de corpos, portanto eles eram estudados vivos. Por isso a medicina chinesa foi construindo o mapa do corpo humano, sua anatomia e fisiologia, a partir dos pontos de circulação de energia vital.” (VARGENS, 2013, p. 87).

² De acordo com postulados da Neurociência (estudo da realização física do processo de informação do sistema nervoso humano, que engloba três áreas principais: neurofisiologia, neuroanatomia, neuropsicologia), a memória e suas expressões (evocação, recordação, lembranças) situam-se no córtex (lobo) temporal, na região chamada Hipocampo, que, junto com suas conexões, é a principal estrutura envolvida na sua formação e evocação. A amígdala cerebral é o núcleo modulador dos aspectos emocionais das memórias. (SANTOS, 2011) Disponível em: <https://edicionario.unilasalle.edu.br/?p=136>. Acesso em: 09 jan. 2020.

só um executor de coreografias, alheio ao processo de criação, repetidor de gestos que não lhe fazem sentido... Bem, eu lhe responderia: “Sim, é possível que uma dançarina, por esse viés, possua também o entendimento sobre memória como recurso para armazenar passos na construção da sua dança.”

E digo, também, porque, se supormos que as experiências que a artista tenha vivenciado em sua carreira perpassem somente a concepção da dança por uma coreografia (na qual a memória corporal é ativada na produção desta), não seja utilizada como recurso do processo, tampouco do produto artístico; e que a participação dela, esteja somente no contexto de reprodução de passos não autorais, alcançados com muito suor e intenso trabalho dos músculos torneados de tanta repetição destes; ainda assim há neste caso, para a dançarina, possibilidades de acesso ao estrato subjetivo enquanto dança, mesmo que inconsciente.

Pois, assim como a água do rio que de tanto passar sobre as rochas cria vincos, deixando rastros de seu caminho, as experiências imprimem marcas no corpo, de tal maneira que são capazes de impregnar camadas e camadas da pele, da fáschia, da musculatura e da ossatura com resquícios de memórias. Pesquisadores do campo interdisciplinar da Educação Somática³ apontam a conexão psíquico-sensório-motora conferindo à dançarina um conhecimento proprioceptivo capaz de evocar a memória por todo o corpo e não somente pelo modo racional do cérebro.

A analista junguiana e contadora de histórias Estés (1994) comenta que a memória corporal, sendo parte da psique instintiva, possibilita que o corpo funcione como esponja que capta e absorve os acontecimentos do mundo físico, terreno e material por meio dos sentidos: olfato, paladar, visão, audição, tato. Assim ela exemplifica que,

³ O termo somático (somatics) inspira-se na palavra grega para “corpo vivido” (“somatikos”), que por sua vez inspira-se na bebida sagrada relatada nos Vedas (soma), e reinterpretado como o corpo experienciado internamente. O termo *soma* foi usado a primeira vez por Thomas Hanna, em 1976, para descrever abordagens da integração corpo-mente. (FERNANDES, 2014, p. 82) Incluem práticas como Sistema Laban, Laban/Bartenieff, Feldenkrais, Alexandre Technique, Antiginástica, Klaus Viana entre outros.

O corpo se lembra, os ossos se lembram, as articulações se lembram. Até mesmo o dedo mínimo se lembra. A memória se aloja em imagens e sensações nas próprias células. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode jorrar dali uma recordação. (ESTÉS, 1994, p. 251).

Segundo o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (2014), o próprio fundador da Psicologia Analítica, a psique é um órgão que apresenta em sua estrutura o conteúdo consciente e o inconsciente, sendo que este apresenta duas camadas. A primeira, mais superficial, é chamada de *inconsciente pessoal*. Ela armazena memórias de conteúdos pessoais vividos desde a infância, que podem ou não terem sido conscientes em outra ocasião. E a segunda, mais profunda, é conhecida como *inconsciente coletivo*. Esta armazena memórias ancestrais, com conteúdos vividos e transmitidos por toda a humanidade, que foram impressos pela maneira como foram afetados em experiências do cotidiano, como, por exemplo, a emoção dos povos originários ao ver o nascer do sol ao final da noite árdua.

Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de *complexos*, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos*. (JUNG, 2014, p. 51).

Portanto, o artista das artes corporais – que tenha acesso e conhecimento desse conteúdo potente que há em si mesmo, quando faz uso da sua memória corporal, numa compreensão integrada de corpo e mente, racional e subjetivo, consciente e inconsciente – permite que sua criação artística seja para o campo das artes, um ganho de trabalho autoral, único, e para o campo social, uma possibilidade de acesso ao *inconsciente coletivo*. Dessa maneira, ocorre a ressignificação de símbolos arquetípicos, ancestrais, pois,

Este é o segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. (JUNG, 1991, p. 71).

Nessa perspectiva, permita-me conduzi-lo, neste artigo, para um espaço do sensível, com o objetivo de possibilitar e ressignificar a compreensão da Dança em sua capacidade e potencialidade plural, como parte das Performances⁴ Culturais de indivíduos e sociedades. É apresentada a artista da dança sob uma perspectiva contemporânea, como agente criadora da própria expressividade na arte, propulsora de novos acontecimentos na sociedade e transformadora de realidades, inclusive ressignificando suas próprias histórias.

Com esse intuito, a condução deste artigo será a partir do viés da compreensão do corpo integrado e pautado nas perspectivas das práticas somáticas e no diálogo da Arte com a Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung (2014). Portanto, a dança será retratada como expressão criativa de um ser humano em escavações de si, de suas camadas de memórias, reveladoras de conteúdo de amplitude simbólica, pois,

O fascínio de trazer sob as luzes do palco estes corpos vem do desejo de dividir com o outro (o público) o conhecimento armazenado tanto em sua memória corporal, quanto através do desafio do ato de relembrar. Pois ao fazê-lo se apresenta a possibilidade de transformação daquilo que foi revivido, para daí então transmitir o novo. (VITIELLO, 2004, p. 88).

⁴ “As performances culturais são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, entrevistas, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo afeto na obra e da obra como o queriam Langer/Geertz”. (CAMARGO, 2013, p. 4).

Dessa maneira, buscará elucidar a questão: de que forma a memória corporal interfere nos processos criativos em dança? A partir de agora, será apresentado em duas camadas, podendo-se escolher a ordem em que quiser ler. Além da discussão teórica, a camada *Palimpsesto* conduzirá a um exercício de conhecimento prático de evocação de memória, utilizada nos laboratórios corporais de pesquisa em dança, a partir das perspectivas somáticas. A camada *Escavações de Si* apresentará o relato com auto-observações coletadas na experiência do processo criativo em dança, pela própria artista pesquisadora, que resultou na apresentação de dança em ocasião da performance coletiva⁵ realizada em novembro de 2019, na Universidade Federal de Goiás.

Palimpsesto

O ser humano perpetua sua expressividade, seu modo de viver, a sua percepção e visão de mundo por meio do corpo, através da subjetividade construída e a partir dos seus sentidos. A memória corporal e sua relação com o processo criativo têm repercutido no espaço cênico, desde a Antiguidade. No entanto, pela Dança, percebemos a retomada crescente do conteúdo ancestral desde o início do século XX, como podemos ver, nos Estados Unidos, com o movimento artístico da Modern Dance⁶ e, na Europa, conhecido como Expressionismo⁷ Alemão.

⁵ Como encerramento da disciplina Memórias e Sensibilidades (2019/2) o coletivo de estudantes do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – Área Interdisciplinar articulou uma performance norteada pelo tema: Memória e sensibilidade na construção da identidade.

⁶ “Em todas as artes, este é um termo geral que vem obtendo sucesso em causar desconforto. Cobre uma multiplicidade de ismos menores – cubismo, futurismo, dadaísmo e, particularmente na dança, expressionismo, absolutismo, criativismo e uma série de outros. Pretendemos aqui, por um método de eliminação, definir como dança moderna os tipos de dança que não são nem clássicos, nem românticos.” (MARTIN, 1930 apud STRAZZACAPPA, 2007, p. 231).

⁷ “Nenhum uso conscientemente artístico da metacinese foi feito até o surgimento da dança moderna. [...] os alemães perceberam seu valor de tal forma, que denominaram seu tipo de dança em geral de ‘expressionista’, ou o tipo de dança que expressa através do movimento os sentimentos do bailarino. [...] Metacinese talvez seja uma palavra fantástica, mas é a única que o dicionário nos dá para ser aplicada a um dos pontos fundamentais da dança moderna. [...] Tal correlação é oriunda da teoria de que o físico e o psíquico são aspectos de uma única realidade subjacente.” (MARTIN, 1930 apud STRAZZACAPPA, 2007, p. 236-237).

O filósofo francês Roger Garaudy (1980) aponta-nos que, nesse período histórico, os estudiosos do movimento – como Rudolf Von Laban (1879-1958), alguns dos formuladores da Educação Somática e artistas inquietos com a arte distante da verdade – apostavam no resgate de uma memória ancestral numa perspectiva de renascimento da dança conectada com os sentimentos, da dança como expressão da vida e da arte, como um caminho de ressignificar histórias. Ou seja, a dança esteve presente como caminho de libertação de conteúdos reprimidos e traumáticos do período de crises vivenciados pelos movimentos sociais em consequência da Primeira Guerra (1914-1918) e Segunda Guerra (1939-1945) mundiais.

Como fruto do espírito revolucionário da época, temos como exemplo Isadora Duncan (1877-1927): dançarina, educadora, pensadora precursora desse movimento na dança. Como estudiosa das culturas antigas, em especial, a grega,⁸ ela desenvolveu seu método⁹ de ensino na busca pela experiência da liberdade criativa e não enrijecida de passos em virtude dos desejos do Rei, como naqueles criados no ballet clássico. Prezando pela contemplação, pela experiência sensorial evocada em contato com a natureza, por acreditar que

A dançarina do futuro será aquela cujo corpo e alma foram desenvolvidos tão harmoniosamente em conjunto que a linguagem natural daquela alma se tornará o movimento do seu corpo. A dançarina não pertencerá a uma nação, mas a toda a humanidade. [...] Ela dançará a vida mutável da natureza, demonstrando como cada parte se transforma na outra. De todas as partes de seu corpo emanará uma inteligência radiante, trazendo ao mundo a mensagem dos pensamentos e aspirações de milhares de mulheres. Ela dançará a liberdade da mulher. (RIBEIRO, 2019, p. 75-76).

⁸ “O universo cultural e artístico grego serviu a Duncan como um conjunto de instrumentalização conceitual e experimental a partir do qual ela desenvolveu suas ideias, sua experimentação cênica, seus posicionamentos artísticos e ideológicos e até seu modo de vida.” (RIBEIRO, 2019, p. 23).

⁹ “A visão pedagógica idealizada por Isadora se diversificou e se universalizou. Sua premissa de conhecimento da natureza corporal e de revalorização do corpo humano encontrou ramificações em diversos campos de pesquisas, inclusive aqueles com finalidades terapêuticas, como a dançaterapia apresentada pela argentina Maria Fux.” (RIBEIRO, 2019, p. 25).

Observemos que a interação da memória como potencializadora da expressividade na Dança é o reflexo do entrecruzamento de movimentos artísticos (dança, teatro, escultura, pintura etc.), assim também entre conhecimentos como Arte e Ciência e até mesmo a influência fecunda produzida pelas relações afetivas entre artistas de outras áreas, como o caso de Duncan e Stanislávsk. A atriz, diretora, coreógrafa e professora da Escola de Teatro da UFBA, Meran Vargens (2013) observa que o método criado por Stanislávsk para atores e atrizes “tornou-se um divisor de águas”, pois propôs “técnicas como o uso da memória emotiva, do como se, das ações físicas, da análise ativa entre outras” (VARGENS, 2013, p. 7).

Já a dançarina e coreógrafa Pina Bausch (1940-2009), ao final do período moderno, revolucionou a dança, fortalecendo o movimento fronteiro da Dança-Teatro. Ela desenvolveu seu método coreográfico a partir de perguntas que evocam a memória e as subjetividades de seus dançarinos, produzindo respostas transformadas em gestos, em movimentos, de modo a instigar a participação do artista da dança enquanto criador – e não somente como executor –, numa relação de intérprete/criador. A partir de então, para compreendermos a dança na contemporaneidade,

Não podemos encarar aqui uma separação entre dois sistemas, o do corpo e o do espírito, porque os movimentos corporais ínfimos produzidos pela consciência só são ditos físicos graças aos seus efeitos macroscópicos. No extremo da escala do infinitamente pequeno, o visível tal como o invisível (microscópico, mas “material”) adquire uma outra textura ontológica, a de *imagens* (ou de energia psíquica). Neste sentido, a diferença entre “matéria” e “imagem” resume-se a uma questão de escala: a consciência-imagem “existe dentro” do corpo desde que pertence ao sistema-corpo, que vai do macroscópico ao infinito microscópico. (GIL, 2013, p. 21-22).

E todo esse alinhar, para lhe possibilitar mostrar outro ponto de vista sobre a Dança, que não se pretende aqui se validar como universal e cabível para todos os artistas, mas sim para este processo criativo que abarca a memória corporal na produção coreográfica de uma artista que

escava a si própria, assim como na escultura de Paul Slipper (2009) apresentada na Figura 1. Nesse viés, a dançarina arrisca-se a dizer de memória, do lugar de quem descama e que desvela em movimentos, não somente passos belos e os anos de prática, mas também o diálogo do dentro e o fora, incorporado de camadas de afetos, como na fita de moëbius¹⁰.

Figura 1 – *Self-Made Woman*. Escultura de Paul Slipper, 2009



Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/600034350322617043/>.

Para a construção dessa dança, na interação de técnicas, aplicou-se os princípios da compreensão do corpo na visão da ciência médica oriental e os exercícios que priorizam o dilatar e o sensibilizar do corpo presente nas práticas somáticas, como a que lhe convido a experimentar agora.

Respire de maneira atenta à entrada e saída do ar dos seus pulmões. Observe qual narina você respira melhor neste momento, e qual a temperatura do ar que entra e sai pelos seus forames. Atente-se para a posição da sua cabeça. Há tensão no esternocleidomastóideo? Relaxe a

¹⁰ Criada pelos matemáticos alemães Johann Listing e August Moebius, em 1858, pode ser feita pela união das duas extremidades de uma fita de papel, porém, antes de unir, uma ponta é torcida, fazendo assim, com que a fita não diferencie o lado interno do lado externo. BRECH, Christina. O que é a fita de moebius. *Revista Super Interessante*, São Paulo, 26 fev. 2019. Seção Oráculo. Disponível em:

<https://super.abril.com.br/blog/oraculo/o-que-e-a-fita-de-moebius/> Acesso em: 19 jan. 2020.

mandíbula, experimente encostar a ponta da língua no palato mole e sinta o bocejo aproximar. Observe a relação das vértebras em todo o comprimento da cabeça à cauda, cóccix. Perceba se nesse fluxo seu corpo emite algum som. Observe os batimentos cardíacos. Há tensão, dor, desconforto em alguma parte do seu corpo? Há prazer, sensação, emoção? Respire fundo. Observe como está lendo neste momento, sua postura. Em quais partes do corpo você tem maior contato agora? Você apoia seus ísquios, apoia seus pés no chão? Como estão posicionados seus maléolos? Você percebe que estão mais para dentro ou para fora? Você tem ou não a companhia de alguém no lugar em que está? Há cheiros, sons, cores, luzes, plantas, animais? Você vê o céu? O que vê?

Neste momento, respire profundamente expandindo a caixa torácica e toque alguma parte do seu corpo. É possível dizer o que vem à sua mente sobre essa região que acabou de tocar ou lembrar? Quais imagens surgiram? É possível que tenha lhe vindo uma história que permaneça viva em sua memória, ou, apenas surgido imagens aleatórias, como num sonho. É possível que, ao se lembrar de algo, tenha se emocionado; que seus batimentos cardíacos tenham alterado; que tenha modificado a coloração da pele, talvez, arrepiado, chorado ou a boca tenha aberto e emitido alguns sons de risada, ou nada disso. Tudo irá depender de como essa história foi vivida e afetada para ser desvelada dos escombros do inconsciente. Experimente criar algo a partir dessa lembrança. Escreva-a, desenhe, pinte, dance, pois,

Certamente podemos dizer que o corpo é o espaço da memória, o palco da encenação de todas as recordações. Assim como as palavras são traços no papel que nos levam a formar ideias e imagens em nossas mentes, a linguagem corporal se deixa ver e ler através das imagens dançantes, projetadas no espaço cênico. O corpo é o ponto de partida e ele é a casa, a estrutura onde chegam e partem as imagens carregadas de significados, de recordações que se associam àquelas imagens capturadas do todo. Ele também se torna por sua vez, a imagem agente ampliada e projetada no espaço cênico, através da qual ele passará a agir sobre aqueles que a veem. (VITIELLO, 2004, p. 93).

A dança, na contemporaneidade, permite a expressividade e criatividade do artista, de maneira que o corpo esteja nesse espaço de diálogo com diversas técnicas como meio e não como fim. Tendo como reflexo de todas as outras épocas, um artista disponível para o si, para o material fecundo que é seu inconsciente, reconhecendo sua individualidade nos atravessamentos da coletividade. O artista da dança ainda busca rupturas, agora, não só com os padrões estéticos virtuosos – como no período dos primeiros anos do modernismo –, mas também com as barreiras entre passado, presente e futuro, corpo e mente, entre artistas e cidadãos, entre Ocidente e Oriente.

É a partir do diálogo que o artista contemporâneo propõe-se a construir suas ações performatizadas, por vivenciar nessa condição investigadora de si, do outro e do mundo que se atravessam – logo, da qual me incluo. Assim, as perspectivas alcançadas pelo viés das Performances Culturais agregam tanto nos processos criativos quanto na maneira de expor e validar o material produzido e reconhecido como artístico ou não. Essa abordagem

Trata-se, portanto, de examinar as formas simbólicas, materiais ou imateriais, que perpassam as distintas manifestações humanas, revelando aquilo não evidenciado pelos números, entrevistas, dados quantitativos, mas atingidas plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo simbólico, pelo afeto na obra e da obra, pelas sensibilidades, e, assim, constituindo-se pela cartografia, identificação, registro e análise de determinado fenômeno em suas diversas configurações. (SANTOS; CAMARGO, 2019, p. 10).

Dessa maneira, vê-se a importância desse artigo abarcar também a visão de mundo sob o viés das Performances Culturais para buscar responder a questão norteadora.

Escavações de si

E o que tem a dizer sobre memória, uma dançarina que se constituiu artista e profissional da dança pela necessidade de correção da

musculatura e ossatura dos pés ainda na infância? A personagem das histórias em quadrinhos argentina, Mafalda¹¹, tem uma pergunta oportuna para contribuir para essa reflexão: “Para onde vão nossos silêncios quando deixamos de dizer o que sentimos?”. Seguindo as pistas deixadas por Stanislavsky,

Você deve usar as lembranças de suas experiências pessoais como usa os livros da biblioteca para pesquisar uma pessoa. A nossa memória é um material vivo para a criação do personagem. Quando aflora uma lembrança que o afeta de forma importante para o seu papel, agradeça a Apolo! Mas, não espere poder conservá-la ou repeti-la mais. Se ela não te emociona mais, no lugar dela, uma outra recordação poderá ser despertada.¹² (BICALHO, 2018, não p.).

Diria que agradecer à Mnemosine, deusa grega da memória, também seria de bom grado. Sabemos que, para uma situação tornar-se memorável, é preciso que esta afete significativamente o indivíduo, ou o coletivo, seja no aspecto positivo seja no negativo; que isso ocorra de tal maneira que mesmo que esse conteúdo um dia seja recalcado, silenciado nos estratos do inconsciente, o mesmo poderá ser desvelado por meio de símbolos, manifestados nas artes, nos mitos, nos contos e nos sonhos como nos mostra a Psicologia Analítica:

O símbolo é o corpo vivo, corpus et anima; [...] As “camadas” mais profundas da psique vão perdendo com a escuridão e fundura crescentes a singularidade individual. Quanto mais “baixas”, isto é, com aproximação dos sistemas funcionais autônomos, tornam-se gradativamente mais coletivas, a fim de se universalizarem e ao mesmo tempo se extinguirem na materialidade corpo, isto é, nas substâncias químicas. O carbono do corpo é simplesmente carbono. Em seu nível “mais baixo” a psique é, pois, simplesmente “mundo”. [...] Quanto mais arcaico e “mais profundo”, isto é, mais fisiológico é o símbolo, tanto mais ele é coletivo e universal, tanto “mais material”. (JUNG, 2014, p. 175).

¹¹ Criada pelo cartunista argentino Quino. Disponível em <https://bit.ly/2MWwEld>. Acesso em: 20 jan. 2020.

¹² Esse trecho foi transcrito do vídeo apresentado como parte da pesquisa de doutorado de Vera Bicalho. Está publicada em seu próprio canal do Youtube. Disponível em <https://bit.ly/2YwUjId>. Acesso em: 10 out. 2019.

Para o sociólogo austríaco, Michael Pollak (1992, p. 201), pesquisador da política e Ciências Sociais, com ênfase em problemas de identidade em situações-limite: “os primeiros elementos constitutivos da memória são os elementos vividos pessoalmente”. O autor acrescenta a compreensão do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), desenvolvida sobre a memória não ser algo somente individual, mas social e coletiva, apontando para as imagens armazenadas na nossa psique como constituinte da identidade do ser humano e até do grupo em que está inserido, em constante transformação.

É, a partir dessas contribuições teóricas, fomentada pela proposta dos estudantes de mestrado e doutorado na disciplina de Memórias e Sensibilidades em realizar a performance coletiva, pautada na representação da memória que significasse e tivesse interferido na construção da identidade dos sujeitos, é que tateei a camada periférica do corpo, assim como lhe foi instigado em outro momento deste artigo, e me despi para o acesso ao *inconsciente pessoal*. Dessa maneira, após um exercício de sensibilidade autoguiado pelas perspectivas somáticas, a memória que me causou emoção e, portanto, escolhida para ser retratada foi a dos meus pés.

Interessa-me, neste artigo, compartilhar o uso da memória corporal no processo criativo para a montagem coreográfica e, portanto, não irei descrever a percepção da apresentação e seus desdobramentos, mas sim o que chamarei de Processo Criativo com as seguintes etapas: Preparação Corporal, Devir Criativo e Montagem Coreográfica.

Para a etapa Preparação Corporal, houve a escolha de exercícios de sensibilização e ativação dos cinco sentidos. Fizeram parte da evocação da memória os rastros armazenados pela minha mãe como fotografias, os relatos dela sobre os acontecimentos, as radiografias dos pés e os flashes de memórias que ficaram em meu estrato. Seguem as imagens descritas e escolhidas.

Memória 1

Lembrei-me daquela manhã de 1986, aos 4 anos, em que me sentei na garupa da bicicleta retrô, original inglesa Railegh, modelo de 1940, cor preta e farol característico, para acompanhar minha mãe à mercearia. Insisti muito para ficar sem a bota ortopédica, por conta do calor e do incômodo com o peso que era para andar com elas. As cenas que surgiram à minha mente com certa intensidade foram: minhas mãos seguravam o banco, enquanto isso, olhando para baixo e sentindo minhas pequeninas pernas descendo, eu tentando levantá-las, mas sem como controlar a força da gravidade, até que alcançam os raios da roda. Estávamos já na esquina, de frente ao posto de gasolina. Minha mãe olha espantada para trás. Apaga. Em seguida, outra imagem que surge sou eu no colo da minha mãe, chorando muito alto, gritando no corredor do hospital, esfregando os pés com sangue pela sua blusa branca com letras coloridas. Apaga. Depois me lembro de contar quantos pontos tinham no meu calcanhar esquerdo, ouvir o médico dizendo: “não sei como não pegou o tendão, mãe”. Apaga.

No processo de criação, sentada no chão do estúdio de dança, respiro, toco o pé, olho a cicatriz que agora tem ao redor, flores tatuadas. Emociono. Lembro que o mesmo aconteceu um ano depois. Dessa vez na volta de um passeio com meu avô pela quadra de casa, e com o outro pé, mas já logo apaga da memória, não me emociona tanto quanto a primeira. Descarto. Caminho pelo espaço, respiro. Sinto como é apoiar sobre meus pés. Enraizar. Meus pés longos, finos, flexíveis e fortes. Calos, joanete, estalos.

Memória 2

Estou em pé, em cima do aparelho de radiografia. Sinto os pés frios, talvez por estar nervosa, talvez pela temperatura do material em que piso. Uma sala com pé direito alto, tons pastéis nas paredes. Minha mãe me apoia com os braços. O médico diz após conferir o resultado do exame: “É mãe... Não tem como, o caso dela é cirurgia. Já tentamos corrigir nesses anos, mas, não adiantou”. Eu começo a chorar com medo, dizendo que não

queria fazer a cirurgia. O médico continua dizendo palavras desmotivadoras até que minha mãe começa a chorar: “Sua filha terá problemas o resto da vida nos pés, mesmo fazendo a cirurgia, futuramente terá algo nos joelhos e até no quadril”. Após tanto choro de ambas, ele diz algo: “se fosse filha minha, eu a levaria pra caminhar na areia, compraria uma bicicleta, tiraria o pedal e deixaria somente o pino para ela forçar a fazer a arqueadura e a colocaria no ballet”.

Inspiro, expiro, deito-me sobre o chão. Sinto o peso do corpo apoiado e derretido pelas lágrimas. Necessidade de levantar-me, de lutar contra a gravidade, de ter forças para reagir.

Mesmo que mantivessem adormecidas as memórias desses pés da infância, ora imersos numa bota ortopédica por três anos, ora mastigados pelos raios da roda da bicicleta, ora calçando uma sapatilha de ballet, foram evocadas e jorraram no processo de criação de maneira que foram utilizadas como tema principal da coreografia apresentada, como possibilidade de comunicar minhas marcas, vincos, identidade. Senão fosse por esse conjunto de experiências, eu certamente não teria chegado ao estudo inicial da dança como forma de cura e, posteriormente, a partir desse contato inicial, não teria transformado minha vida a ponto de fazer da dor, o impulso para uma trajetória profissional e ressignificar a minha história.

Começo então, como parte da etapa montagem coreográfica, a pesquisar um material que pudesse representar o peso que sentia nos pés, o incômodo das botas ortopédicas. Encontro restos de madeira, usados para a construção do meu atual espaço de dança. Começo utilizando intuitivamente, para encontrar um movimento de deslocamento que me aproximasse daquelas cenas vividas na infância, conferindo um aspecto visceral na interpretação.

Com certo desaparego afetivo quanto ao material, sobre uma sensação de consciência da escolha, logo à primeira vez, ao calçar os tocos de madeira e no improviso, no devir criativo, começando a investigação para o caminhar coreografado, a emoção surgiu fortemente. Lágrimas, um sentimento de tristeza e as pernas rapidamente, antes mesmo que raciocinasse

sobre o andar, fez por si só uma gestualidade ímpar. Não havia música. A maneira de pisar sobre o pedaço de madeira também proporcionava incômodo, que gerava dor. Aquilo começou a ressoar a ânsia e agonia de retirar com os próprios pés.

Talvez fosse o momento de agradecer à Mnemosine, pois até o som produzido pelo contato da madeira com o chão, ressoava no espaço, na minha pele, nas minhas raízes. De maneira que, com uma semana de ensaio diário, estranhamente, todas as vezes que aquela cena repetia-se, mais agonia sentia e o sentimento de tristeza me visitava. Por momentos, foi necessário esvaziar-me em lágrimas, afastar do processo e retornar depois. Entendi então que os tocos fariam parte da coreografia e não somente como meio de alcançar o deslocamento. Comecei a perceber que precisava buscar o elemento que seguraria a madeira nos pés, já que o material estava decidido. Alguns registros audiovisuais (como os das Figuras 2 e 3) foram realizados para o estudo da cena, compartilhado com o amigo artista, coreógrafo e professor de artes do IFTO, Jayme Marques, e seu retorno foi quem auxiliou na ideia das faixas de curativo (Figura 2).

Figura 2 - Ensaio, 2019



Fonte: Acervo pessoal Nádia Weber Santos.

Na véspera da apresentação da cena, passei na casa da minha mãe mais uma vez na busca por fotos dessa fase e do material de radiografia dos pés que ainda guardara. Refletimos sobre os tempos outrora, quando não tínhamos conhecimento sobre os benefícios da prática de exercícios físicos, principalmente numa perspectiva integrada de saúde.

Lembramos o quanto era comum vermos crianças com esses aparelhos ortopédicos, em fase de crescimento, ou até mesmo a indicação de cirurgias desnecessárias, e o quanto era raro ouvirmos a indicação de fisioterapia. O quanto isso marcou meus primeiros anos de vida, ou melhor, a nossa história, já que a memória nunca é individual mas coletiva, como afirma Halbwachs (2006 apud POLLAK, 1992).

Lembramos juntas dos sacrifícios que enfrentávamos para que eu fizesse ballet. Ela contou com emoção e orgulho do dia da audição, já que se tratava do espaço cultural Gustav Hitter e que poucas vagas estariam disponíveis. E eu lembrei, por todos meus poros, como eu sentia uma alegria indescritível em poder dançar. Lembro de descer do ônibus e sair correndo, saltitando por um campo de terra vermelha, depois aguardar ansiosamente pelo outro dia. Aqueles movimentos ensinados, sempre me foram familiares, não sei explicar. Dançar para mim tem uma sensação de reencontro.

Figura 3 – Cena da Entrada, 2019

Inspiro. Expiro. A porta se abre. Danço: Eu, em escavações de mim.



Fonte: Acervo pessoal Nádia Weber Santos.

A coreografia mesclaria momentos definidos e momentos de improvisação. Gosto de deixar a experiência com o público contribuir para a apresentação. Então as cenas que ficavam permanentes à medida que ensaiava eram: 1) o medo aparente ao receber a notícia da cirurgia, recebendo ali as radiografias em pé na máquina; 2) o peso do corpo no chão na luta por reagir; 3) uma evolução crescente a partir do momento em que tirasse os tocos com os próprios pés pela movimentação do deslocar no espaço; e 4) a sensação de alívio com as lembranças da alegria nas aulas de ballet e da corrida saltitante pelo campo de terra.

No último ensaio antes da apresentação – já no mesmo dia, repassando com música, com figurino... –, olho para as radiografias que, em princípio, ficariam expostas como cenário; depois começo a mostrá-las enquanto caminho, conforme a Figura 3. Essa mudança intuitiva na vontade de usar as radiografias em cena possibilitou a retomada das chapas ao final, produzindo sons e a sensação de liberdade e alegria, de transformação das radiografias em asas.

Considerações finais

A memória corporal e seus acionamentos na partitura do corpo em dança já estabelece diálogo há tempos.

Mesmo se olharmos para o momento histórico atual, por exemplo, ao observar o desenvolvimento do ser humano ao nascer, veremos que antes mesmo de estabelecer uma linguagem escrita, ou oralizada, irá expressar suas necessidades de alimentação, de sobrevivência, bem como suas emoções e sentimentos por meio de movimentos por todo o seu corpo, se assim o puder. Pois é dessa maneira que se possibilitará fazer-se não somente de entendido, como também será a partir desse diálogo, entre estímulos e impressões corporais, que irá construir parte de sua personalidade atuante no mundo.

Olhar a dança pelas Performances Culturais enseja mostrar a sua importância na formação cultural do indivíduo e coletivos. Além disso,

promove também a valorização do movimento como parte do ser humano. Como esse diálogo é atravessado por suas memórias e sensibilidades, caminha-se em uma dança múltipla, possível de representar seus valores e crenças, ressignificar memórias, religar com a essência interior, curar, criar e expressar angústias como atores sociais em constante devir, entre outras.

Mediante os pensamentos da psicologia junguiana, das perspectivas da educação somática, também tivemos a condição de adentrar nessa relação de corpo e mente, ainda dicotomizados pela ciência médica ocidental, mas que nos possibilita, neste artigo, em passos básicos, elucidar o questionamento que moveu essa criação.

Longe de encerrar ou concluir tais considerações, esse desfecho é somente uma pausa para respirarmos, enquanto a poeira abaixa, e alinhavarmos os possíveis assuntos trazidos no decorrer dessa expedição.

Referências

- BICALHO, Vera. A criação a partir de si mesmo. In: *canal A preparação do ator com Stanislavski*, 10 jul. 2018, 1h09min35. Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCB1jB84yM6z2oFWKNfoHTVQ>. Acesso em: 10 out. 2019.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Revista Karpa*, v. 6, 2013.
- CAMARGO, R.; SANTOS, N. *Performances culturais*. Memórias e sensibilidades. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. v. 1.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração.. *Art Research Journal*, v. 1/2, p. 76-95, jul./dez. 2014.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento*: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. Edição. São Paulo: Annablume, 2006.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *Movimento Total*. 3ª impressão. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 11. edição. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos e reflexões*. Editora Nova Fronteira, 1986.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.

O QUE é a fita de Möbius? *Revista Super Interessante*, São Paulo, 26 fev. 2019. Seção Oráculo. Disponível em: <https://super.abril.com.br/blog/oraculo/o-que-e-a-fita-de-moebius/>. Acesso em: 19 jan. 2020.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, 1992.

RIBEIRO, Almir. *Depois de Isadora Duncan nunca houve tanto mar*. São Paulo: Giostri, 2019.

SANTOS, Nádia M. Weber dos. Memória e Neurociência. In: BERND, Zilá et al. *E-mnemon* – Dicionário de Expressões da Memória Social, dos Bens Culturais e da Cibercultura. [on-line]. Canoas: Editora Unilasalle, 2011. Não paginado. Disponível em: <http://dicionario.unilasalle.edu.br/>. Acesso em: 9 jan. 2020.

STRAZZACAPPA, M.; MARTIN, J. A dança moderna. *Pro-posições*, v. 18, n. 1(52), p. 229-259, jan./abr. 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações*. Campinas: Papirus, 2012.

VARGENS, Meran. *A voz articulada pelo coração: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica*. São Paulo: Perspectiva; Salvador: PPGAC/UFBA, 2013.

VITIELLO, Julia Ziviani. *Dança: memória no corpo cênico*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/252355/1/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Richard Wagner entre a memória e a sensibilidade: narrativas, escritas e imagem arquetípica

Allan Lourenço da Silva

Introdução

No presente artigo, problematiza-se a criação operística do artista, libretista e compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) pelo campo de estudo da *Memórias e Sensibilidades em Performances Culturais* como produtora de uma escrita repleta de narrativas simbólicas e imagens arquetípicas. O objetivo deste trabalho é compreender como a memória coletiva está presente na escrita operística de Richard Wagner por meio de uma narrativa sensível produtora de imagens arquetípicas. Essas escritas construíram narrativas simbólicas a partir de uma memória coletiva, na qual, pela sensibilidade da produção operística wagneriana, foram capazes de ativar do inconsciente coletivo imagens arquetípicas ou impressões primordiais. Este trabalho fundamenta-se no conceito de memória coletiva dos estudos de Maurice Halbwachs, em que

A memória coletiva, por outro, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo suas leis, e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. (HALBWACHS, 2006, p. 53-54).

Em Halbwachs, encontra-se o conceito de memória coletiva como um conjunto de relações que transcende a sua relação com a memória pessoal;

ou seja, a memória coletiva estrutura-se num estado de relações sociais e culturais que podem abarcar a memória individual – mas não pertencem a ela – e, também, as questões históricas, temporais e espaciais. Assim, segundo Halbwachs, o estudo da memória coletiva fundamenta-se na interação social dos múltiplos indivíduos que vivenciam experiências sensíveis em comum (HALBWACHS, 2006). Nesse sentido, a memória coletiva transita por lugares e tempos que estão além dos fatos históricos, porém dentro de uma duração que ultrapassa a própria história e que permanece viva em determinados grupos e culturas: “Em realidade, no desenvolvimento contínuo da memória coletiva, não há linhas de separação nitidamente traçadas, como na história, mas somente limites irregulares e incertos” (HALBWACHS, 2006, p. 84). É essa separação com a realidade temporal cronológica que permite que a memória coletiva prevaleça como presença importante para constituição cultural de uma nação e de um grupo. Segundo Peralta (2007, p. 5-6):

Para Halbwachs a função primordial da memória, enquanto imagem partilhada do passado, é a de promover um laço de filiação entre os membros de um grupo com base no seu passado coletivo, conferindo-lhe uma ilusão de imutabilidade, ao máximo tempo que cristaliza os valores e as aceções predominantemente do grupo ao qual as memórias se referem. [...] Halbwachs considera, assim, que a memória coletiva é o lócus de ancoragem da identidade do grupo, assegurando a sua continuidade no tempo e no espaço.

Portanto, a memória coletiva tem como objetivo principal promover, a partir de imagens de um passado coletivo, experiências capazes de estruturar e formar uma identidade de grupo, dentro de um certo tempo e espaço. É a memória coletiva que transmite a determinado grupo, povo ou cultura o sentimento de pertencimento e de ideal, no qual, de forma sensível, configuram o seu modo de pensar e de viver (HALBWACHS, 2006, p. 71). A memória coletiva configura múltiplas formas, a ponto de estabelecer-se dentro de representações que ultrapassam a própria consciência e que se desdobram em imagens coletivas originais e/ou primordiais. Elas são representações coletivas (imagens primordiais) que são intrínsecas ao

próprio tempo/espaço e aos fatos históricos. Halbwachs (2006, p. 123-124), afirma que:

Se a memória atinge então regiões do passado inegavelmente distantes, conforme as partes do corpo social que se considera, não é porque uns têm mais lembranças do que os outros: mas as duas partes do grupo organizam seu pensamento em torno de centros de interesses que não são mais completamente os mesmos.

Ao tratar a memória enquanto pessoal e coletiva, Halbwachs promove uma certa aproximação com o inconsciente pessoal e coletivo propostos pelo criador da Psicologia Analítica, o suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). Essa aproximação nos permite pensar a presença de conteúdos inconscientes no campo da memória coletiva. Ambos autores abordam a produção do conteúdo da memória do inconsciente a partir de uma base coletiva cultural. Para Carl Gustav Jung (2014, p. 51): “O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal”. Assim, o sociólogo Halbwachs e o psiquiatra Jung propõem em seus trabalhos outras abordagens da memória e do inconsciente, respectivamente, por meio de investigação de seus conteúdos que se estruturam de forma coletiva¹. Assim,

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; [...] Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica supra pessoal que existe em cada indivíduo. (JUNG, 2014, p. 12).

¹ Gostaríamos de deixar claro que apenas são aproximações e não podemos afirmar que os dois teóricos estão tratando das mesmas coisas e dos mesmos conceitos. Essas aproximações ficarão mais claras durante o texto.

Como a memória coletiva não pertence à memória individual, mas a última à primeira, o inconsciente coletivo não pertence ao inconsciente pessoal. Esse inconsciente coletivo é objetivo e nele, segundo Jung, estruturam-se representações coletivas – imagens primordiais –, ou seja, imagens arquetípicas. Para Jung (2014, p. 13): “*Archetypus* é uma perífrase explicativa do *Eidos* platônico. Para aquilo que nos ocupa, [...] no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos – ou melhor – primordiais, isto é, de imagens universais [...]”. Essas imagens originais – arquétipos – são conteúdos coletivos dinâmicos que são transmitidos de forma hereditária, porém não uma hereditariedade genética mas sim uma herança psíquica através dos arquétipos. Para Carl Gustav Jung (2008, p. 98), em *O Homem e seus Símbolos*: “os arquétipos criam mitos, religiões e filosofias que influenciam e caracterizam nações e épocas inteiras”. Portanto, o inconsciente coletivo é transmitido em seu caráter simbólico por imagens ou representações coletivas, que configuram os mitos e estão presentes nas culturas por meio da religião, da filosofia e da arte, entre outros. Eles permanecem vivos na produção de eventos sensíveis que fortalecem as identidades de grupos e culturas por meio da memória coletiva. Para traçar melhor esse parâmetro entre a memória coletiva de Halbwachs e o inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung, abordamos a obra total do artista alemão Richard Wagner (1813-1883).

A arte produzida pelo compositor Richard Wagner configurou-se enquanto forma teatral/operística a partir de uma potencialidade simbólica presentificada por mitos que trouxeram à tona impressões primordiais, ou seja, imagens arquetípicas e uma memória coletiva. Em suas criações operísticas, o potencial simbólico encontra-se presente nas imagens arquetípicas do herói, da alma, do velho sábio, embasados pela mitologia grega e principalmente nórdica. Patriota aponta que:

Como músico, Wagner foi essencialmente um compositor de óperas, e sua dramaturgia consistiu largamente na reelaboração de velhas histórias e mitos germânicos, através dos quais o artista divulgaria seu orgulho nacional e seu culto nostálgico ao passado medieval. [...] Em Wagner, o texto apenas

potencializa o mistério das forças irracionais encarnadas e transmitidas pela música. De fato, a seu ver, o êxtase metafísico além da racionalidade era o que caracterizava o efeito da obra de arte musical. (PATRIOTA, 2013, p. 247).

Portanto, Richard Wagner estrutura seu método de criação permeado por uma memória coletiva no qual aborda de maneira simbólica as histórias dos mitos gregos e nórdicos que, presentes em sua época, remontam suas origens arcaicas. Essa ancestralidade dos mitos pode demonstrar a relação entre a memória e o inconsciente coletivo na criação sensível de imagens arquetípicas em seu potencial simbólico na estruturação das óperas wagnerianas e da sua ideia de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*). É esta a nossa hipótese.

Richard Wagner e o mito do herói em *Lohengrin*

Richard Wagner foi um dos revolucionários do pensamento artístico/estético/teatral/operístico do século XIX, período do romantismo realista alemão (PATRIOTA, 2013). Nesse sentido, Wagner formulou ideias centrais como o *Leitmotiv* – tema condutor e identificador da personagem –, e a *Gesamtkunstwerk* (a obra de arte total) – a união da poesia, da música e da plástica na produção do drama musical (ABBATE; PARKER, 2015), além de procurar com seu pensamento estético/artístico a produção de uma ópera hegemonicamente alemã, na qual resgatou pelo uso da memória coletiva o ideal germânico a partir de símbolos e imagens originais (DUFOURCQ, 1976). Esses símbolos das imagens originais (arquetipos) em forma de mitos são fundamentais para a produção cultural, artística e de memória de um povo. Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, expõe:

Sem o mito, porém, toda cultura perde sua força natural sadia e criadora: só um horizonte cercado de mitos encerra em unidade todo um movimento cultural. Todas as forças da fantasia e do sonho apolíneo são salvas de seu vagarear ao léu somente pelo mito. As imagens do mito têm que ser os onipresentes e desaparecidos guardiães demoníacos, sob cuja custódia cresce a alma jovem e com cujos signos o homem dá a si mesmo uma interpretação de sua vida e

de suas lutas: e nem sequer o Estado conhece uma lei não escrita mais poderosa do que o fundamento mítico, que lhe garante a conexão com a religião, o seu crescer a partir de representações míticas. (NIETZSCHE, 1992, p. 135).

Os mitos em seu potencial simbólico configuram a memória e o inconsciente coletivo de vários povos e culturas. Assim, como Nietzsche apresenta no mito, encontra-se presente a força criadora e o potencial da vida; e Jung (2013, p. 82) afirma que:

As formas mitológicas já são, por si sós, uma elaboração da fantasia criativa aguardando ainda transcrição para uma linguagem compreensível da qual existem apenas inícios difíceis. Estes conceitos, cuja maioria ainda está por ser criada, poderiam transmitir-nos um conhecimento abstrato e científico dos processos inconscientes que são as raízes das imagens primordiais.

Essa força criadora das imagens primordiais encontra-se em Richard Wagner, reproduzidas, apresentadas e presentadas por uma escrita simbólica, na qual as narrativas operísticas são criadas de maneira sensível para tocar o eu – espectador – em toda sua sensibilidade. Nesse sentido, isto é possível porque Wagner procura organizar a escrita dos seus libretos de modo a colocar em cena personagens que estão presentes na memória coletiva dos espectadores. Ao trazer à cena personagens mitológicos nórdicos pertencentes à cultura alemã e, outros, à cultura grega, Richard Wagner estruturou um pensamento no qual pôde fortalecer o seu ideal de uma obra de arte total e de uma ópera hegemonicamente alemã, enaltecendo assim a memória coletiva dessa nação. Para Beacham (1994, p. 16): “Uma ópera wagneriana possui, além de sua história, um enredo emocional e intelectual: outro nível de significado.”².

Este outro nível de significado apontado por Beacham demonstra o quão profunda é a criação das óperas wagnerianas. Ao ser o autor de seus próprios libretos, Wagner encontrou-se livre para definir os temas, as histórias e a forma como elas seriam contadas e cantadas. Richard Wagner encontra-se entre a música e a poesia, propondo a partir de uma memória

² “A Wagnerian opera has, in addition to its story, an emotional and intellectual plot: another level of meaning.”

coletiva, a produção de seus dramas musicais. É o caso da ópera de Richard Wagner, *Lohengrin*. Para Nenrman (1957, p. 57):

A história do Lohengrin, embora a tenhamos agora, na forma primitiva a que ficou reduzida, depois de escrita, é provavelmente, uma fusão de várias lendas medievais. Wagner, para seus próprios fins, condensou e adaptou esta história, de maneira drástica. Tomou para cenário, a planície do Scheldt, no Brabante. [...] O tema central da história do Lohengrin remonta provavelmente a um período muito anterior à Idade-Média. Temos qualquer coisa de semelhante na lenda grega de Zeus e Sêmele: o deus apaixonou-se por uma mulher mortal que, não podendo vencer a curiosidade, pede-lhe se mostre a ela tal qual é.

Há, portanto a presença significativa de um simbolismo que permeia a criação desta ópera wagneriana, ao mesmo tempo em que ela se estrutura dentro de uma memória coletiva. A ópera *Lohengrin* aponta em si o modo operante de uma memória que carrega representações coletivas: “*Lohengrin* simboliza a encarnação de um ser superior, milagroso, que tenta sem sucesso inserir-se no mundo comum” (CASOY, 2006, p. 152). Em *Lohengrin* há a presentificação do mito do herói que atravessa as águas profundas em seu cisne para salvar a donzela que se encontra em perigo e reestruturar a ordem. Porém, ele pede a ela que lhe faça determinadas perguntas. Nesse sentido, Casoy aponta-nos mais uma vez em seu livro *Ópera e outros Cantares* que:

O desencanto de Lohengrin, causado pelas fatídicas perguntas de Elsa sobre seu “nome e título” prefigura-se no conto de Cupido e Psiquê (A proibição de perguntar é tabu arquétipo). Finalmente, o cisne e a pomba como símbolos do Santo Graal se relacionam com as imagens místicas de pássaros característicos de muitas religiões. (SCHUMMAN apud CASOY, 2006, p. 152-153).

Essas memórias muitas vezes encontram-se dentro de um inconsciente coletivo e são trazidas à luz da consciência, assim como *Lohengrin* sai do mar profundo para ancorar em terra. É assim como um arquétipo estabelecido na imagem do herói que conduz todos a um novo rumo e caminho, ao mesmo tempo que pede somente a sua donzela que não

procure saber quem é. Para Schumann, citado por Casoy (2006), encontra-se em *Lohengrin* a presença dos mitos gregos *Cupido (Eros)* e *Psiquê*, mesmo a história sendo baseada no ciclo da Távola redonda. Assim, na mitologia grega *Cupido*, ao salvar e se apaixonar por *Psiquê*, pede a ela apenas que lhe ame e não pergunte seu nome e que nunca peça a ele para se revelar em sua forma original. Porém, com o passar do tempo, *Psiquê*, sem nunca ver aquele quem tanto amava, pega uma vela e, numa noite escura, ilumina a face do seu amado. *Cupido* ao acordar percebe o que *Psiquê* fizera e sem dizer nada vai embora. Nesse sentido,

Compor uma ópera sobre o tema transformou-se, aos poucos, numa obsessão, a ponto de Wagner, que escrevia seus próprios libretos, ter esboçado o roteiro compulsivamente ainda durante as férias. Ao voltar de Dresden, Wagner procurou refinar seu trabalho inicial, tornando-o historicamente mais consistente. Para tanto, debruçou-se com afincamento sobre um grande número de obras que aludiam, com variações de época e lugar, ao mito do misterioso cavaleiro que chega em um barco conduzido por um cisne a fim de salvar uma donzela em perigo, desposa-a e é obrigado, por uma força maior, a partir para sempre no dia em que ela, cheia de dúvidas, quebra sua promessa e lhe pergunta seu nome e origem. (CASOY, 2006, p. 151).

Esse material simbólico presente em diversas culturas, nesse caso a grega e a germânica, são fundamentais para a composição do drama musical de Richard Wagner. Portanto,

Richard Wagner, devotado à mitologia desde à infância, usou estes conjuntos de simbolismo para dar ao tema de *Lohengrin* um alcance que retrocede à Antiguidade; aqui nós vemos o inevitável dilema entre o ser divino que busca descer de suas alturas solitárias e a fragilidade do mundo, incapaz de aceitar, sem questionar, o chamado superior. (SCHUMMAN apud CASOY, 2006, p. 153).

A presença do simbolismo mitológico é em Wagner um elemento predominante desde a sua infância, tal como afirma Casoy (2006). Esse simbolismo mitológico traz à tona imagens arquetípicas, ou conteúdos do inconsciente coletivo, que afloraram por meio do conceito de *obra de arte*

total (Gesamtkunstwerk) wagneriano. Segundo Dufourcq (1976, p. 123): “Há na música de Wagner uma série de ideias originais muito superiores aos puros fatos musicais originais.”³

Essa originalidade é perceptível no processo de criação wagneriana, no qual, em *Lohengrin*, estrutura-se dentro de um processo de pesquisa sobre o tema e o projeto a ser abordado – *Entwurf* –, para a partir de então escrever primeiro em prosa depois em versos a narrativa do drama – *Gedicht* –, logo após colocar os elementos ou componentes do drama que fundamenta a história e os personagens – *Bestandteile* –, e em seguida realiza a composição de sua escrita poética – *Komposition* –, e, por fim, produzir a partitura do drama musical – *Partitur* (CASOY, 2006). Toda esta estrutura de criação wagneriana é embasada por um pensamento estético/teatral mitológico, o qual se encontra dentro de uma memória coletiva. Esta estrutura exposta caracteriza-se a partir de Richard Wagner como elemento principal para o pensamento do drama musical moderno. Jacob Guinsburg (1992, p. 169) aponta que:

O “drama musical” realizaria assim a sua destinação estética: ser um espetáculo, não da pura interioridade do sujeito, contemplada somente com os olhos do espírito, porém da visão interiorizada das metáforas simbólicas das forças vitais da existência humana, presentificada pela invocação sensível e pela vivência imaginativa dos espectadores.

J. Guinsburg expôs que o drama musical moderno é determinado como estético, por meio de metáforas simbólicas. Esse processo simbólico na criação do drama moderno e principalmente wagneriano configura as imagens primordiais produtoras de novas experiências sensíveis da encenação pelos espectadores. Experiências essas que permeiam o entre-lugar da memória e do inconsciente coletivo. Elas vêm à tona por meio de uma sensibilidade estética que se configura através do fazer artístico. Esse fazer artístico que é demonstrado aqui em Richard Wagner em sua ópera

³ “Existe en la música de Wagner un número de ideas originales muy superiores, a los puros hechos musicales originales.”

Lohengrin, na qual se encontra toda uma estrutura criativa que perpassa a memória individual, histórica e social, aderindo a uma memória coletiva. E, dentro dessa memória coletiva, há a memória dos músicos. Segundo Halbwachs: “A memória musical, nos grupos de músicos, é naturalmente bem mais ampla e bem mais segura do que a dos outros. Estudamos um pouco mais de perto qual parece ser o mecanismo para quem examina esses grupos de fora.” (HALBWACHS, 2006, p. 164).

Richard Wagner, tornou-se um inovador do pensamento operístico moderno dentro do romantismo alemão, cujas ideias transcenderam o próprio tempo e espaço, representado como músico, poeta, dramaturgo, produtor, pensador e criador. Assim, a memória coletiva em Richard Wagner estruturava-se dentro de múltiplas linguagens na criação de um pensamento estético que, em sua sensibilidade, foi capaz de transmitir as mais profundas ideias e sensações para construção de um novo modo de pensar a vida por meio da arte. Abbate e Parker (2015, p. 291) afirmam que:

Antes de Wagner, as óperas (não importa em que língua fossem escritas) tinham em comum o uso de certas formas musicais, e um senso compartilhado quanto ao relacionamento adequado entre a voz e a orquestra. Depois de Wagner, essas formas e esse relacionamento nunca mais puderam se comunicar exatamente da mesma maneira. [...] Além disso, a revolução de Wagner no que concerne à maneira de pensar a música, aos conceitos do tempo operístico e da retórica musical, e às suas ideias radicais sobre produção e arquitetura teatrais engendraram obras cujo impacto estava longe de ser meramente operístico.

A realização dessas revoluções tanto no campo estético da arte quanto no campo cultural encontra-se permeada por memórias e sensibilidades. Esses elementos estruturam-se dentro dessa revolução musical proposta por Richard Wagner e permeiam as ideias e o pensamento de uma hegemonia cultural alemã. A ópera em Wagner coloca-se como um movimento estético sensível para despertar no público alemão do século XIX o mito do herói, de um povo vencedor e conquistador. E, a partir desse movimento

estético, Wagner consolida pelo mundo sua visão sobre a arte não mais como entretenimento, mas como fonte de revolução artística e cultural em busca de um modernismo musical. Segundo Abbate e Parker (2015, p. 291):

Wagner foi um primeiro acionador do modernismo musical, uma imponente e frequentemente sufocante figura patriarcal que assomou com impossível grandeza no final do século XIX e além. Sua música e suas teorias também capturaram a imaginação de artistas fora da esfera da composição profissional, e, de um modo precedente, entre meros compositores de óperas.

A arte, a partir de Richard Wagner, assume o papel de produtora de sensibilidades, que seja capaz de atingir a múltiplas culturas e povos em suas diversas estruturas sociais. Em *Wagner em Bayreuth*, de Friedrich Nietzsche, encontra-se a seguinte afirmação:

O que distingue sua arte de toda arte dos tempos modernos é que ela não fala mais a língua da cultura de uma casta e ignora a oposição entre gente cultivada e não-cultivada. Sua arte se opõe assim a toda cultura do Renascimento, cultura que nos envolveu até o presente, nós, homens modernos, com sua luz e com sua sombra. (NIETZSCHE, 2009, p. 48).

A distinção da arte em e a partir de Richard Wagner, em seu fator estético e cultural, constitui-se de forma fundamental para a compreensão de um mundo em transformação. A obra wagneriana estabelece uma nova escrita musical na constituição de narrativas simbólicas arquetípicas, as quais trazem à tona memórias coletivas de um inconsciente coletivo. Ao utilizar mitos em seus trabalhos, Wagner construiu um conjunto de obras que ultrapassou o jogo musical de sua época para produzir um drama capaz de sensibilizar toda a nação e que transmitisse a outros povos e culturas o ideal germânico. Em suas obras havia a busca pelo resgate de uma memória coletiva que unisse o povo alemão em torno de um mesmo ideal, na procura de país unificado e hegemônico.

A arte em Richard Wagner, por meio da construção simbólica baseada em mitos e imagens arquetípicas, encontra-se amparada dentro de

memórias coletivas produtoras de sensibilidades. Para se pensar esse inconsciente coletivo na cultura alemã, Carl Gustav Jung aborda o mito de Wotan presente em sua obra intitulada *Aspectos do Drama Contemporâneo*, no qual faz uma referência ao deus nórdico da destruição e da guerra com a Segunda Guerra Mundial, provocada pela Alemanha Nazista de Adolf Hitler (1889-1945). Para Carl Gustav Jung (1990, p. 4): “Em 1933, já não se caminhava mais. Marchava-se aos milhares, desde crianças de cinco anos até veteranos. Hitler pôs literalmente de pé a Alemanha e produziu ‘in loco’ o espetáculo de uma migração de povos. Wotan, o errante, voltava a despertar”. Nesse sentido, Jung analisa a cultura alemã no início da Segunda Guerra e demonstra nesse livro a presença dessa imagem arquetípica na obra de arte wagneriana e no inconsciente coletivo germânico. Assim, a obra *Lohengrin* apresenta, enquanto fator arquetípico, a figura de um salvador e guia que unificará o reino outrora corrompido.

Considerações finais

Ao abordar a obra e o pensamento de Richard Wagner em sua produção estética e cultural dentro dos estudos das *Memórias e Sensibilidades em Performances Culturais*, este artigo demonstrou como a memória coletiva e o potencial simbólico de imagens arquetípicas estão presentes em seus processos criativos. Também mostrou como essa relação e interação se tornaram essenciais para a compreensão de como Wagner utilizou-se dessas memórias coletivas e da produção simbólica dos arquétipos por meio do mito. A obra abordada, *Lohengrin*, aponta bem a utilização dessas memórias e desses símbolos arquetípicos e como eles produziram um novo ideal estético em Richard Wagner.

Por isso, as ideias de Richard Wagner sobre música expandem-se e transformam o modo de pensar a sua relação com a cena, com o público, com a escrita e com a cultura. Assim, Wagner lida com múltiplas formas de memórias coletivas desde a musical, a escrita, a teatral, a filosófica, a social, a política e a cultural, dentre outras. E, dentro desse processo, lida

também com a linguagem narrativa de um drama musical que fosse capaz de trazer à tona e transmitir toda uma imagem primordial – arquetípica –, cujas raízes estão em tempos e espaços remotos da humanidade, para criar a partir da imagem mitológica todo um pensamento revolucionário estético na produção de uma hegemonia da cultura alemã.

Portanto, a obra de Richard Wagner traz em sua estruturação imagens simbólicas e representações coletivas de imagens primordiais, ou seja, imagens arquetípicas. Assim, a memória coletiva configura-se dentro de um inconsciente coletivo, o qual vem à tona por meio dos mitos apresentados pela produção sensível wagneriana por meio da arte em seu caráter operístico. Richard Wagner é, assim, muito mais que um criador de dramas musicais. É um produtor de memórias e sensibilidades.

Referências

ABBATE, Carolyn; PARKER, Rober. *Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos*. Tradução de Paulo Geiger. Companhia Das Letras, 2015.

BEACHAM, Richard C. *Adolphe Appia: artist and visionary of the modern theatre*. University of Warwick, Contry, U. K.: Harwood academic publishers, 1994.

CASOY, Sergio. *Óperas e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUFOURCQ, Norbert. *La Música, Los Hombres, Los Instrumentos y Las Obras: La música desde el Alba del Clasicismo al período Contemporáneo*. Barcelona: Editorial Planeta, S. A. Calvet, 1976. v. 2.

GUINSBURG, Jacob. Nietzsche no teatro. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e prefácios de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

JUNG, Carl Gustav *et al.* *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. – 2ª ed. especial – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Aspectos do Drama Contemporâneo*. Tradução de Mária C. de Sá Cavalcante. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

NENRMAN, Ernest. *História das Grandes Óperas e de seus Compositores*. Tradução de Antônio Ruas. 6. ed. Editora. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo, 1957. v. 1.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e prefácios de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Wagner em Bayreuth: quarta consideração extemporânea*. Introdução, tradução e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. In: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-wagner-em-bayreuth-friedrich-nietzsche-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/> Acesso em: 6 jan. 2020.

PATRIOTA, Rainer Câmara. Richard Wagner e o Romantismo Alemão. *Princípios* –Revista de Filosofia, Natal (RN), v. 20, n. 34, p. 239-252, 2013.

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da Memória* – Antropologia, Escala e Memória, n. 2 (Nova Série), Centro de estudos de Etnologia Portuguesa, 2007.

Memória, sensibilidade e performances como conhecimento no Candomblé

Suzete Aparecida Gomes Silva (in memorian)

Luciene de Oliveira Dias

Introdução

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado que está sendo desenvolvida e estruturada junto ao Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais, na Universidade Federal de Goiás. O foco desta pesquisa ateu-se às performances ritualísticas observadas em três terreiros de Candomblé no estado de Goiás. Neste texto, optamos por fazer a discussão a partir da força feminina nessa religião.

O candomblé é uma religião de origem africana que foi criada no Brasil, cuja força está na íntima relação com a natureza e a ancestralidade, compreendendo o mito enquanto forte fator de apreensão social e guia para uma existência afirmada. Incorporada à cultura brasileira, seu entendimento é dinâmico e pode ser visto enquanto música, ritmo, instrumentos, expressão cultural, arte do movimento da dança, drama e relação com o público e pela constituição de seus personagens, os Orixás¹. Estes são divindades africanas ligadas à natureza e aos fenômenos naturais – trovão, relâmpago –, e ainda elementos – como fogo, ar, terra, água – e os reinos mineral, vegetal e animal.

¹ Optamos por deixar os termos em ioruba na escrita portuguesa. Esses termos são apresentados no final em um glossário com seus respectivos conceitos.

A memória das africanas que fundaram os primeiros terreiros foi passada para as outras gerações de sacerdotisas pela oralidade. A transmissão oral é uma parte significativa de conhecimento no Candomblé. Todos os aprendizados são repassados oralmente, numa via pedagógica dos Babalorixá e Iyalorixá para seus filhos e filhas de santo. Somente é considerado filho(a) de santo quem passou pelo processo chamado de iniciação, que se trata do ritual de filiação no Candomblé. Essa religião possui uma mitologia, cujas histórias podem ser encontradas em livros, periódicos e sites. Os mitos representam a história de cada Orixá, suas vidas, suas guerras, seus amores.

Grande parte da mitologia iorubana é performatizada ritualmente pelos Orixás nas festas públicas, cada música tocada para o Orixá conta uma parte de sua história. Há ainda outros rituais específicos em que a performance aparece, porque tudo no Candomblé é cantado e dançado, desde um pequeno ritual ao mais elaborado dos rituais, como, por exemplo, uma iniciação.

Também é preciso levar em conta que o Candomblé, por ser uma religião de pessoas negras, passou ao longo dos anos por um silenciamento perante a sociedade dominante, sendo considerada uma religião inferior: “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais.” (POLLAK, 1989, p. 5).

Nos primeiros Candomblés fundados no Brasil, a liderança era exercida pelas mulheres. Temos os exemplos do Terreiro da Barroquinha, o Alaketu, o Ilé Axé Opó Afonjá. Graças à perseverança de grandes mulheres, o silêncio foi traduzido em luta e afirmação, o que contribuiu para que hoje se possa encontrar terreiros de Candomblé em grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, possibilitando a continuidade da essência de seus cultos e a devoção aos seus ancestrais. Segundo Maria Stella de Azevedo Santos (2010, p. 133): “O Candomblé é uma religião constitucional que possui cosmologia, cosmogonia, liturgia, rituais e dogmas próprios e é assim que precisa ser conhecido.” Ao fazer tal afirmação, a autora

confirma a necessidade de manter a liderança feminina profundamente ligada à religiosidade candomblecista.

Para Halbwachs (2006) e Pollak (1989, 1992), a memória é construída socialmente, junto ao grupo ou à comunidade que pertencemos. Longe de ver nessa memória uma imposição, eles acentuam as funções positivas e reforçam a coesão social pela adesão afetiva ao grupo. O que é denominado de “comunidade afetiva”. O fator afetividade é muito importante para as pessoas do Candomblé, se não houver afetividade, o iniciado não consegue permanecer no terreiro, tem que haver empatia entre iniciado e sacerdote/sacerdotisa. Por isso acontece muito de algumas pessoas adentrarem ao Candomblé sem conhecer bem antes, sem construírem laços afetivos com os sacerdotes, o que faz com que haja problemas das mais diversas ordens e elas acabem por sair do terreiro onde se iniciaram.

O Candomblé é uma religião altamente performatizada, tanto na música quanto na dança, pois a festa é o ápice do Candomblé, de modo que tudo se constitui em performance. Daí a importância da memória, da sensibilidade e da performance como forma de reprodução de seus conhecimentos. Essa foi a forma encontrada para perpetuar os conhecimentos de antigos escravos e manter o culto aos Orixás. Segundo Pollak (1992, p. 207), “a coleta de representações por meio da história oral, que é também história de vida, tornou-se claramente um instrumento privilegiado para abrir novos campos de pesquisa.” Assim a história oral se torna uma forma privilegiada para se analisar a religião.

Nas performances ritualísticas representadas pelos Orixás e em outros rituais do Candomblé, podemos usar o conceito de Camargo (2012, p. 4), em que:

As performances culturais são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, entrevistas, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo afeto na obra e da obra.

Assim, propõe-se apontar nessas discussões como uma religião de origem africana vai repassando seus conhecimentos através dos séculos, de geração em geração, por meio da memória dos grupos e da sensibilidade que é frequente no Candomblé; e de como essa mitologia repassada através dos tempos é incorporada, ressignificada e performatizada pelos Orixás. Essa análise também discute – mediante as propostas metodológicas em performances culturais – a interdisciplinaridade entre os vários elementos propostos na pesquisa (memória, mito, rito, candomblé e performance ritualística) e sua profusa diversidade, assim como o homem percebe a si mesmo em suas comunidades.

Tradição milenar

O Candomblé surgiu de uma tradição milenar que foi adaptada e incorporada à cultura brasileira, seu entendimento é dinâmico e pode ser visto enquanto música, ritmo, instrumentos, expressão cultural, arte do movimento da dança, drama e relação com o público, pela constituição de seus personagens, os Orixás.

Os vínculos afetivos, a religiosidade e as representações simbólicas fortalecem as práticas de solidariedade, tendo em vista que a religião encontra-se dentro de um espaço de determinada cultura e cria-se em um determinado tempo. Dessa maneira, duas culturas – a ocidental onde fomos criados e a iorubana – são capazes de realizarem um diálogo e criarem novas reconfigurações das forças culturais; porque do encontro de culturas surge o choque cultural e, desse choque, outras formas de vivenciar o mundo são reconfiguradas. No Candomblé é reinventada a noção perdida de sociedade, firmam-se dentro de uma nova comunidade que é capaz de reconfigurar parte da ancestralidade perdida. De acordo com Nádia Weber Santos (2019, p. 13):

A sensibilidade entretecendo sua rede de significados, como emoções imaginárias, fantasias e sonhos que delineiam o Homem como um ser em performance, suas memórias, individuais e coletivas, presentes nas práticas e

nos fenômenos culturais. Para isso, intentar estudar as formas de sua imersão e atuação nesse universo simbólico e, muitas vezes, memorial dos seres humanos.

Assim, as sensibilidades não somente comparecem no cerne do processo de representação do mundo, como também correspondem àquele objeto, visto como a memória a capturar no passado à própria energia da vida. A oralidade é fundamental no Candomblé como modo de ensinamentos. A performance executada pelos Orixás e pelas pessoas que dançam o Candomblé é copiada ou imitada pelos novatos na roda do *Xirê*.

Figura 1 – Festa de Oxumarê: Roda de Xirê, Águas Lindas de Goiás



Fonte: Arquivo de pesquisa (2020).

A sensibilidade é a forma pela qual indivíduos e grupos dão-se a perceber: “O conhecimento sensível opera como uma forma de apreensão do mundo que brota do não racional ou das elocubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos que vêm do íntimo de cada indivíduo” (PESAVENTO, 2003, p. 56). O ser humano aprende a pensar e sentir, traduzindo o mundo em razões e sentimentos. No Candomblé, esse conhecimento sensível é traduzido na forma mitológica e nos ensinamentos do dia a dia.

No Candomblé, o mito assume um papel primordial para o aprendizado, pois através dele os iniciados aprendem ora fazendo e participando

dos rituais, ora ouvindo dos mais velhos sobre seus principais mitos, especialmente os de seu Orixá de cabeça. Dessa forma, os iniciados aprendem as danças, cantigas e sobre sua ancestralidade.

Esses mitos atravessaram, com os negros escravizados, o oceano Atlântico para aqui, no Brasil, mediante a reorganização dos conhecimentos trazidos, criarem novas ressignificações, desse modo estabelecerem o Candomblé como religião. Com essa reorganização e adaptação às circunstâncias atuais, muito se perdeu ou foi modificado. Nesse processo de reorganização, a memória das mulheres mais velhas foi acionada e traduzida em conhecimento sobre os Orixás. A oralidade foi o meio encontrado para ensinar os mistérios da religião, uma vez que ela é carregada de segredos para os não iniciados. Para Pollak (1989), a memória vai transmitindo cuidadosamente as lembranças das redes familiares e espera a hora da verdade e redistribui cartas políticas e ideológicas:

Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e, por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo. A memória da África, seja dos Camarões ou do Congo, pode fazer parte da herança da família com tanta força que se transforma praticamente em sentimento de pertencimento. (POLLAK, 1992, p. 202).

O mito a seguir é um dos que narra porque Oxóssi é considerado o grande caçador de uma flecha só (Ofá um instrumento, com o qual ele dança) e porque se tornou o rei de Ketu:

Oxóssi ganha de Orunmilá a cidade de Queto

Um certo dia, Orunmilá precisava de um pássaro raro
para fazer um feitiço de Oxum.

Ogum e Oxóssi saíram em busca da ave pela mata adentro,
nada encontrando por dias seguidos.

Uma manhã, porém, restando-lhes apenas um dia para o feitiço,

Oxóssi deparou com a ave e

percebeu que só lhe restava uma única flecha.

Mirou com precisão e a atingiu.

Quando voltou para a aldeia,

Orunmilá estava encantado e agradecido com o feito do filho, sua determinação e coragem. Ofereceu-lhe a cidade de Queto para governar até sua morte, fazendo dele o orixá das florestas. (PRANDI, 2001, p. 116).

Desse modo, o mito não apenas narra a tentativa de explicação da realidade, mas afirma que o mito é em si verdadeiro, pois dinamiza as práticas e rituais desta comunidade, o Candomblé. Quando se inicia no Candomblé, adentra-se também em uma nova comunidade e família, agora a religiosa, com Babalorixá (pai) ou Iyalorixá (mãe), irmãos e irmãs, tios, tias, avôs e avós e sobrinhos de santo.

Halbwachs (1990) acentua em sua análise que a memória é acionada por lembranças que guardamos em termos sociais, junto à comunidade que pertencemos; seja de músicos seja a família. Assim acontece com o conhecimento que é transmitido no Candomblé. Quando tomamos nosso quadro social, essa memória acionada é mais completa, pois nunca se está sozinho num terreiro, sempre há alguns grupos. No Candomblé vive-se em comunidade, as pessoas cantam, dançam, festejam, aprendem e fazem todo o trabalho do terreiro em grupo: “Só se aprende os detalhes dessa milenar religião através da experiência vivida.” (SANTOS, 2010, p. 131). Para Brandão (2006, p. 36):

A oralidade nos associa ao nosso corpo: nossa voz, nosso som faz parte do nosso repertório de expressão corporal; nossa memória registra e recria nosso repertório corporal-cultural; nossa musicalidade confere ritmo próprio, singularidade à nossa corporeidade, está marcada pelo nosso pertencimento a um grupo, a uma ou várias comunidades, na medida em que, para nos comunicar com o outro, precisamos ser reconhecidos por ele, estar em interação, em diálogo com ele.

A memória do Candomblé é uma memória viva que precisa ser trabalhada por meio da história oral, sendo ela minoritária comparativamente às outras religiões, como as cristãs. Muito da história do Candomblé está guardada na memória dos mais velhos, apesar de termos muitas publicações, ainda há muito a ser pesquisado: “Há uma

permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido. E essas constatações aplicam-se à toda forma de memória, individual e coletiva, familiar, nacional e de pequenos grupos.” (POLLAK, 1989, p. 9). Em outra discussão, mas ainda segundo Pollak (1992, p. 207), é fundamental destacar o caráter profundamente social da memória:

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta. (POLLAK, 1992, p. 207).

Assim, em Pollak (1989), as interpretações do passado, que se quer guardar, são tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar os sentimentos de pertencimentos sociais entre coletividades, que podem ser partidos, igrejas, aldeias, famílias etc. Ao referir o passado, mantém-se a coesão desses grupos e das instituições para definir o lugar respectivo, a complementaridade e as oposições. Manter a coesão e defender as fronteiras do que o grupo tem em comum, essa é a função da memória: “O que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e do grupo.” (POLLAK, 1989, p. 10). Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado.

Para Halbwachs (1990), é impossível conceber o problema da evocação e da localização da memória se não tomarmos como ponto de explicação os quadros sociais reais como referência. O *eu* se situa entre dois pontos: o que se atém aos aspectos vivos e materiais da lembrança; e o que reconstrói o que não é mais se não do passado. Esse *eu* faz parte da comunidade afetiva. Nada escapa à trama da existência social; e é da combinação desses elementos que emerge a lembrança, porque ela é traduzida na linguagem.

O estudo das sensibilidades implica na percepção e na tradução sensível de toda experiência humana, pelas práticas sociais e culturais,

discursos, imagens e materialidades, tais como espaços, objetos construídos e símbolos. O ser humano aprendeu a sentir e a pensar, traduzindo o mundo em termos de razões e sentimentos.

Pollak (1989, 1992) trata do problema da ligação entre memória e identidade social por meio da história oral. Sabemos que as primeiras Sacerdotisas do Candomblé recorreram à memória dos mais velhos e muitas delas voltaram à África em busca de conhecimento que não existia em registros escritos.

O que Pollak sugere em termos de história dita “científica”, de arquivos e documentos e a história oral, baseada em entrevistas, é que uma completa a outra. Concluímos que nenhuma pesquisa pode ser feita tendo por base somente a história oral, é preciso confirmar fatos, ficar atento a datas e tempos. Na transmissão oral, dos mais velhos para seus descendentes, muita coisa perdeu-se e outras sofreram adaptações e mudanças. Muitos sacerdotes morreram levando consigo conhecimentos que não foram repassados e muito menos escritos:

Não é mais possível a prática da crença nos Orixá sem reflexão, estudos e entrosamentos. A tradição somente oral é difícil nos tempos atuais. Até mesmo porque a aquisição da escrita pela humanidade é um ganho, e não uma perda. Mas o Aṣe, repito, é recebido pelo Iniciado através de palavras ditas pela Iyáloriṣa e Iniciados Àgba. (SANTOS, 2010, p. 31).

A partir do que foi discutido, pode-se inferir que a memória é construída social e individualmente, que ela é seletiva e não registra tudo o que se vivencia, e que a memória pode ser herdada, podendo sofrer flutuações no momento que é articulada. O momento de construção da memória pode ser consciente ou inconsciente: “O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização”. (POLLAK, 1992, p. 204). Quando se é herdada, ela possui estreita ligação com o sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, pois se trata de um elemento importante para o sentimento de continuidade e coerência da pessoa ou da comunidade na sua reconstrução. Aí entra a questão da ancestralidade no Candomblé. Quando os

Orixás são cultuados, eles acionam a sua própria ancestralidade, como observa Santos (2010, p. 97):

Quanto mais transmitimos conhecimentos, mais nos fortalecemos, o que é bom para a nossa religião. Mas é bom lembrar que os conhecimentos são transmitidos de Iniciados para Iniciados, dos mais velhos para os mais novos. Já que a nossa religião não tem um código formal de procedimento, “a união faz a força”.

No candomblé, simples objetos – como estatuetas, cadeiras, quadros e papel picado no teto do *Barracão* – podem adquirir diferentes significados a partir de como ele é construído, mediado e manuseado. Assim, a memória tem uma função extremamente importante nessa mediação simbólica, porque ela é afetiva. A sensibilidade e a afetividade tocam o não racional. Quando dizemos que ela é afetiva, significa que está carregada de emoções. Aqueles que participam do candomblé amam seus Orixás, choram na presença destes e sentem-se tocados por algo maior. Existe um ditado no candomblé que diz, ou você entra por amor ou pela dor.

Da ritualização

O Candomblé é altamente performatizado, seja na música que os atabaques fazem ressoar ao longe, seja nos cantos e rezas realizados pelos Babalorixá ou Iyalorixá e replicados pelos presentes, ou ainda pela dança ritualizada e performatizada. Sem se falar nos outros tipos de rituais, que são também notadamente performáticos, como um *ebó*, um *borí*, e ainda as iniciações. A performance no Candomblé percorre o tempo e seus múltiplos sentidos e é centralizada no corpo que recebe o Orixá. Para que aconteça essas performances ritualísticas, o ponto principal é ser iniciado, depois estar em transe, receber essa partícula divina de seu Orixá. É preciso que se conheça a mitologia iorubana e sua cosmologia, por isso a importância da oralidade no Candomblé, essa via pedagógica é de suma importância para a comunidade como um todo. Conforme Prandi (2001, p. 33):

Os mitos justificam papéis e atributos dos orixás, explicam a ocorrência de fatos do dia a dia e legitimam as práticas rituais, desde as fórmulas iniciáticas, oraculares e sacrificiais até a coreografia das danças sagradas, definindo cores, objetos etc.

Os mitos são ritualizados e performatizados no salão, pelos Orixás, durante as festas, daí a importância de se pensar o candomblé enquanto performance. A cosmologia iorubana é concebida por formas simbólicas, mediante as estruturas que passam a designar os mitos fundadores dos lugares, da natureza, de ancestralidade e do mundo, também podem ser compreendidas como narrativas construídas sistematicamente pelos sujeitos que conhecem e vivenciam os mitos: “Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ação.” (LIGIÉRO, 2012, p. 49). Mas para saber e conhecer esses mitos há todo o processo de ensino via oral pelos mais velhos, como já foi dito, antes da importância desses conhecimentos. Só vai conhecer quem participar, entrar de fato para a religião. Por mais que se leia em livros sobre a religião e a mitologia, a participação sempre trará um aprendizado novo.

O mito leva ao rito, que por sua vez leva à performance, e, para Zeca Ligiéro (2011), nas performances de origem africana, tudo é centralizado no corpo, o contexto dessas performances é de celebração e ritualístico, com grande interação e participação pública. A dança é somente um dos elementos da performance africana e, para entendê-la, é necessário analisar todos os seus elementos: a música, os atabaques, o ritmo, o mito e o transe. Conforme Ligiéro (2011, p. 133) descreve:

A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afros como o candomblé e a umbanda. A conexão dessas danças com a cultura africana, de tão óbvia, tem sido menosprezada e pouco estudada pelo mundo acadêmico, que prefere ver nela um reflexo das misturas condicionadas pela

cultura pop internacional ou uma consequência da miscigenação ou ainda do sincretismo.

Toda experiência humana pode ser estudada como performance, e, para Schechner (2003), nenhuma ação humana pode ser classificada como um comportamento exercido uma única vez. Essa ação já foi feita antes, mas embora se repita, não será a mesma que foi executada antes, pois não há como se copiar: a voz muda, a linguagem corporal muda, mas principalmente o contexto e a ocasião tornam essa ação diferente. Quando um Orixá dança, essa dança já foi executada em outros tempos; pode ter sido numa festa, mas ela não será a mesma, quem vai cantar a música para ele pode ser outra pessoa, sua roupa é diferente, enfim, trata-se de uma dança duplamente executada. Schechner (2003, p. 27) observa que:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar.

Uma vez que o Candomblé é também cultura, que é tradição de origem africana, que possui uma hierarquia fortemente rígida, com padrões de roupas e cores, ele tem todo um suporte cosmológico e mitológico que explica seus diversos procedimentos rituais. Nesse sentido, compartilhamos a citação de Singer feita por Camargo (2012, p. 21):

Desde que uma tradição tenha um conteúdo cultural que é transportado por um meio específico, assim como por seres humanos, uma descrição das formas na qual este conteúdo é organizado e transmitido, em específicas ocasiões, possibilita uma particularização da estrutura da tradição que é complementar a sua organização social.

No caso do candomblé, como afirmado antes, sua tradição e ensinamentos são repassados via oral, ele faz parte de uma comunidade que usa essas tradições culturais no dia a dia; e é isso que articula sua tradição e

cultura. Ele luta para ser aceito no meio social ao qual está inserido, pois ainda há muita discriminação, principalmente por parte dos neopentecostais. Há casos, inclusive, de terreiros que são destruídos por conta do preconceito. Tudo isso reflete o que Camargo (2012, p. 23) identifica como cultura polimorfa:

Aqui inúmeras ondas de imigrantes e migrantes, escravos e escravizadores teceram, entreteceram, dissolveram e se acumularam nas camadas do que pode se considerar a cultura polimorfa de nosso país, tanto pelos discursos dominantes como pelos “esquecidos”, que erguem assim suas mil faces em todas as margens brasileiras dos sertões e nas margens atlânticas com seus índios, negros (bantos e sudaneses), brancos (gregos, fenícios, romanos, judeus, mouros etc.). (CAMARGO, 2012, p. 23).

Assim é que os estudos das sensibilidades nas performances podem tocar o subjetivo de forma direta, estruturar a “maneira de ser e de estar no mundo, por meio de processos subjetivos particulares que brotam do íntimo de cada um, e que podem ser, compartilhados, pois são sociais e pertencentes a um dado tempo histórico.” (SANTOS, 2019, p. 12).

Para Ligiéro (2012), performatizamos o tempo todo, não passamos um dia em que não executamos uma dezena de rituais. Dentre esses, podemos destacar os religiosos, da vida diária, os papéis sociais, profissionais, políticos e muitos outros. Afinal, o ser humano é um ser altamente performático.

Considerações finais

Mesmo estando quase sempre vinculado à religião, o ritual tem a tarefa de dar forma ao sagrado, comunicar a doutrina religiosa e moldar essas pessoas na comunidade da qual elas fazem parte. Rituais são muito variados assim como a própria religião. O próprio Candomblé que se encontra num terreiro é diferente do Candomblé de outro terreiro. Tudo é reordenado de acordo com a formação de cada Iyalorixá e Babalorixá e com possíveis mudanças e adaptações.

Sabe-se por meio de estudos que as cosmologias e as tradições africanas não eram fechadas às mudanças ou às transformações. Elas tinham um caráter pragmático e adaptavam-se às situações e às realidades da vida nas sociedades em que se apresentavam. Essas tradições foram ressignificadas e recriadas para que se possibilitasse a continuidade do culto aos Orixás, com várias adaptações e reorganizações, sem que, contudo, perdessem a sua essência. Da mesma forma, a inexistência de um corpo doutrinário centralizado e uniforme, como o encontrado em algumas das religiões monoteístas, fez com que as cosmologias africanas convivessem com interpretações diferentes de suas leituras de mundo, sem que isto caísse em ruptura ou desagregação.

Através da história oral, podemos analisar nosso tempo presente, mas há muita contestação. Os clássicos defendem as fontes seguras, como arquivos e relatórios. Todavia, a história oral é a novidade que podemos aproveitar ao máximo, desde que seja mantida a ética, o respeito e a preocupação com esses dados pessoais, porque seu *corpus* são as entrevistas pessoais. A memória dá sentido de identidade individual e de grupo.

Para a Iyalorixá, Stella de Oxóssi, autora do livro *Meu Tempo é Agora* (2010), faz-se necessário a leitura e aprendizado pelos livros, o que não descarta os ensinamentos que somente os mais velhos poderão passar aos iniciados:

Os velhos são arquivos vivos, testemunhas de fatos emocionantes. Aprender e ensinar são atos constantes da vida. Ensinamos e aprendemos sempre. É importantíssima a transmissão do conhecimento. Para que haja essa passagem, é preciso existir a frequência nos rituais. [...] Candomblé é uma religião de experiência, só se aprende vivendo. (SANTOS, 2010, p. 102).

Segundo ela, somente quem tem o axé pode transmiti-lo para outros, ademais existe uma infinidade, de rituais que não foram e nem podem ser publicados, que são os segredos, os mistérios do Candomblé: “O vento leva o que se diz, havendo a necessidade de registros” (SANTOS, 2010, p. 140).

Para Pollak (1989), a história passou a privilegiar a análise dos excluídos e das minorias, e a história oral ressaltou sua importância para esses

estudos. Essas memórias subterrâneas são partes integrantes dessas culturas minoritárias, que automaticamente se opõem à memória nacional. Essa abordagem reabilita a periferia e a marginalidade.

Se não fosse a resistência de antepassados e a persistência de seus sucessores, o Candomblé não existiria e não teria se fortalecido como se fortaleceu. A resistência de africanos e seus descendentes permitiram que prevalecesse a essência do Candomblé. É claro que, ao longo dos anos, algumas práticas perderam-se, pela própria passagem oral do conhecimento, o que tornaria suscetível a falhas e deturpações.

A memória é coletiva e individual, e é parte integrante de toda comunidade, seja ela religiosa ou não. Para Pollak (1989), a história oral ressalta a importância de memórias do passado, que faz parte de culturas minoritárias, e ainda que haja uma permanente interação entre o que se vive, o que se aprende e o que se transmite. Que essa equação aplica-se a qualquer forma de memória, seja ela individual, coletiva, familiar ou nacional. O que se guarda do passado são tentativas de reforçar o sentimento de pertencimento a alguma coletividade.

O conhecimento transmitido de uma pessoa mais velha para outra que está em processo de iniciação virá carregado de emoções, sentimentos e muita energia boa para quem está se iniciando. Portanto, a sensibilidade de cada um tece sua rede de significados, como fantasias e outras emoções. O homem, como um ser performático, leva esses significados para suas práticas: sejam elas coletivas ou individuais. Essa sensibilidade não pode ser perdida.

A performance ritual no Candomblé só acontece devido ao fato desse mesmo ato ter sido executado em outro tempo. Para isso, faz-se necessário ter o conhecimento da mitologia iorubana, é preciso aprender para fazer e para aprender é preciso ouvir: “Pelos movimentos da dança, repetimos passagens da vida dos Orixá.” (SANTOS, 2010, p. 130).

Existe uma ligação muito forte e coerente entre o mito, o rito e a performance. Na performance africana, ela é toda centralizada no corpo em transe, esse contexto é ritualístico e o público interage e participa dessa

festa ritual. O mito está sendo ritualizado pelo Orixá que executa a dança. O iniciado está em transe, para que isso ocorra houve um processo de aprendizagem e adaptação da energia iaô com seu Orixá, desse modo há a harmonia de um com o outro.

Assim, conclui-se que a memória e a identidade podem ser individuais e coletivas, e que a sensibilidade ajuda na passagem das memórias e conhecimentos dos mais velhos para os mais novos, como no caso do Candomblé. O conhecimento desses mitos e rituais ajudam na performance executada, tanto pelos/as iaôs como pelos Orixá nas festas e rituais religiosos. Dessa forma, o Candomblé pode ser caracterizado como uma religião ritualmente performativa.

Glossário

Orixá – Òrìṣà, divindade iorubana, é a partícula divina que existe em cada um. Quem o recebe, está recebendo sua própria partícula divina.

Babalorixá – Bàbálóriṣá é a mais alta hierarquia no Candomblé, é o responsável pelo terreiro e pela formação de seus filhos de santo. Também chamada de Babá ou zelador de santo e ainda pai.

Iyalorixá – Ìyálóriṣà, a mãe, zeladora do santo e de seus filhos de santo. Cargo mais alto no Candomblé. Também chamada de Iyá.

Iniciação – No candomblé, a feitura ou iniciação é o conjunto de rituais a serem feitos para a iniciação e, depois de iniciada, em outras cerimônias que a pessoa deve cumprir após sua iniciação. Até completar a idade adulta de sete anos dentro do Candomblé, o Iaô deve pagar sua obrigação ao completar um ano de iniciado (Okaran), três anos (Odu Méta) e sete anos (Odu Mége).

Xirê – Ṣiré – Designação geral usada para nominar a sequência das danças rituais que começam com Exú e termina com Oxalá. É também a roda onde se dança o Candomblé.

Iaô – Iyawó denominação dada a pessoa que passou pela iniciação, ficou recolhido durante algum tempo, passou por todos os rituais de

iniciação e aprendizado, no final da reclusão ele é apresentado a sua comunidade de Candomblé durante uma festa pública.

Orixá de cabeça – Cada pessoa tem um Orixá, essa informação é confirmada pelo jogo de búzios de seu (sua) Babalorixá ou Iyalorixá. No Brasil cultuam-se dezesseis. Exu, Ogum, Oxóssi, Omolu, Ossain, Oxumarê, Nanã, Oxum, Obá, Ewá, Oyá, Logun Éde, Iemanjá, Airá, Xangô e Oxalá.

Ofá – Ofá é o instrumento de caça de Oxóssi, um arco com uma flecha, geralmente em material dourado.

Barracão – Termo usado para designar o lugar usado para as festas, conhecido como o salão, tradicionalmente ele seria redondo como o Xirê (a roda do Candomblé, onde se dança em sentido anti-horário).

Ebó – Eḃo, são oferendas feitas aos Orixá com intenção de limpeza e equilíbrio espiritual, podendo conter tanto oferendas animais quanto vegetais, independentemente de ser participante ou não do Candomblé.

Bori – Eḃorí é uma cerimônia de grande significado litúrgico. É a adoração à cabeça realizada pelo conjunto de oferendas, cânticos e louvações. O objetivo é fortalecer a cabeça da pessoa.

Axé – Àṣe energia. Poder de realização através do sobrenatural; força mística dos Orixás; força vital que transforma o mundo.

Referências

BRANDÃO, Ana Paula. *Saberes e fazeres, modos de interagir*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. v. 3. Disponível em: http://www.acordacultura.org.br/sites/default/files/kit/Caderno3_ModosDeInteragir.pdf Acesso em: 27 fev. 2020.

CAMARGO, Robson C. *Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/6332594/Revista_Karpa_2013_Milton_Singer_and_Cultural_Performances_an_interdisciplinary_concept_and_a_methodological_approach._Milton_Singer_e_as_Performance_s_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_análise. Acesso em: 2 jul. 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Vértice, 1990.

LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior *et al.* Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos da Literatura*, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573> Acesso em: 09 jun. 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 21 ago. 2019.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. 1. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo (Mãe Stella). 2. ed. *Meu tempo é agora*. Bahia: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Nádía M. Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de (orgs.). *Performances Culturais – Memória e Sensibilidades*. [ebook]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. v. 1. Disponível em: <http://www.editorafi.org> Acesso em: 13 jan. 2020.

Sobre os autores

Aline Ferreira Antunes – Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre, licenciada e bacharel em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Especialista em Metodologia do Ensino de História e Geografia pela Faculdade São Luís. Docente da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEDF).

E-mail: ferreiraantunesaline@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/9327358239672893>

Allan Lourenço da Silva – Graduado em licenciatura em Artes Cênicas pela Escola de Música e Artes Cênicas; mestre e doutorando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás. Professor de iluminação, direção de arte, som e imagem no Curso Superior de Tecnologia em Produção Cênica no ITEGO em Artes Basileu França. Ator, iluminador e pesquisador do Máskara – Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, Teatro e Performance, Goiânia-Goiás. É integrante do grupo de pesquisa Jung, Memória e Sensibilidade da professora Dra. Nádia Maria Weber Santos. Realiza pesquisas sobre luz, sombra e escuridão e a criação da imagem na encenação moderna e contemporânea.

E-mail: allan.doutorado@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/4010750868742516>

Cleomar Rocha – Pós-doutor em Poéticas Interdisciplinares (2016), pós-doutor em Estudos Culturais (2013), pós-doutor em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (2009), doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (2004), mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (1997). Docente da UFG, colaborador da UnB, UFRJ e Universidade de Caldas. Pesquisador produtividade do CNPq.

E-mail: cleomarrocha@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/5039948128955710>

Edgard Vidal – Trabalha no CNRS/Paris e investiga as vanguardas latino-americanas do século XX e suas relações com os movimentos esotéricos da época. É assim que ele analisa a pintura de Vicente do Rêgo Monteiro e continua aprofundando as relações entre iconologia, fotografia e lexicologia. Ele é membro do *Comité national de la recherche scientifique*, Seção 35, e dirige a equipe editorial da revista *Artelogie*.

E-mail: edgard.vidal1@gmail.com

Eduardo José Reinato (organizador da obra) – Graduado em História pela Universidade Federal de Goiás (1986), especialista em História do Brasil pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (1988). Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (1997) e doutor em História Social na Universidade de São Paulo (2003). Professor da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás) desde 1986.

E-mail: eduardo.reinato63@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/9142540932437553>

Elyane Lobão da Costa – Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás. Especialização em Alfabetização e Letramento, com graduação em Pedagogia, pela Universidade Federal de Goiás. Atua na área da Educação, como coordenadora pedagógica e professora efetiva na Rede Pública Estadual de Goiás desde 2006.

E-mail: elyane.lobao36@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/9442905880440401>

Icaro Ribeiro da Silva – Integrante do Pindoba – Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença, vinculado do CNPQ e sediado na Universidade Federal de Goiás. Mestrando em Performances Culturais (UFG) e desenvolve pesquisa sobre representações de gênero. Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, tendo atuado no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência e no Grupo de Estudos em Performance, História, Linguagens Artísticas e Psicanálise.

E-mail: icaro.rsd@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/2600072853174403>

Janice de Almeida Matteucci – Graduação em Museologia pela Universidade Federal de Goiás (2017/2) e em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás (1981). Graduação incompleta em Belas Artes-Bacharelado em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especialista em Patrimônio, Direitos Culturais e Cidadania pela Universidade Federal de Goiás. Mestranda na Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás. Fundadora do Museu da Associação dos Idosos do Brasil. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Planejamento Educacional. Instrutora de Pilates com formação pela Physiopilates. Atualmente atua como secretária Geral da Rede de Educadores de Museus de Goiás-REM-Goiás em seu segundo mandato. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil (CAPES), Código de financiamento 001.

E-mail: janicematteucci@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/9839111464042202>

Lenise Cardoso Lima Nogueira – Mestranda do Curso em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), Especialista em Docência do Ensino Superior; Educação Infantil, Alfabetização e Letramento; Neuropedagogia. Licenciada em Dança e Pedagogia. Membro do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Coreógrafa, dançarina, professora de balé e pesquisadora da dança jazz.

E-mail: leniseabnara@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/6719176101016745>

Lucas Monteiro – Graduado em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás (UEG-ESEFFEGO). Mestre e doutorando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atleta e professor de karatê, faixa preta no estilo Uechi-Ryu. Praticante e atleta de jiu-jitsu. Praticante e instrutor de Hatha Yoga. Atua na área artística como músico e com performances de malabares, pirofagia e acrobacias.

Email: professormonteiroef@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/5919186048570621>.

Luciene de Oliveira Dias – Doutora em Antropologia pela UnB. Mestre em Ciências do Ambiente pela UFT. Especialista em *Cultural Studies* pela *University of Arkansas* (EUA). Professora da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), com atuação no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Coordenadora do Pindoba – Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença. Pesquisa em interface com os estudos de Performances Culturais, Comunicação e Antropologia.

E-mail: luciene-dias@ufg.br

CV: <http://lattes.cnpq.br/7270892768281076>

Mayler Olombrada Nunes de Santos – Graduado em Medicina pela UFG (2003), especialização em Clínica Médica (2006) e Cardiologia (2008), MBA Internacional em Gestão Empresarial – Empreendedorismo e Inovação pela FGV / Universidad de Mondragón (2016). Mestrando em Performances Culturais pela UFG.

E-mail: mayler.olombrada@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/3101472478227026>

Nádia Maria Weber Santos (organizadora da obra) – médica, psiquiatra junguiana e historiadora. Possui Mestrado e Doutorado em História pela UFRGS e Pós-Doutorado pela Université Laval (Québec/Canadá). É bolsista de produtividade do CNPq, nível 2, desde 2016. É membro pesquisadora do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul e curadora do Acervo Sandra Jatthy Pesavento nesta instituição. Integra o comitê editorial da revista *Artelogie*, vinculada ao CRAL/EFISAL – EHESS de Paris. Atualmente é professora

do PPG em Performances Culturais da UFG (Universidade Federal de Goiás). Autora de vários livros e artigos na área de História Cultural, com ênfase em História da Loucura e da Psiquiatria, Memória Social, Sensibilidades, Arquivos pessoais e Performances Culturais. Destacam-se as obras individuais: *Histórias de vidas ausentes: a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental* (2ª edição ampliada e revista, SP: Edições Verona, 2013); *Histórias de sensibilidades e narrativas da Loucura* (Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 2008).

E-mail: nmmws@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642>

Nancy Ribeiro – Artista da dança, professora dedicada às danças orientais árabes e pesquisadora. Graduada em Licenciatura em Dança (UFG), especialista em História da Arte, mestranda em Performances Culturais (UFG). Integra o grupo de pesquisa Memória e Sensibilidades, campos e conceitos transdisciplinares: aprofundamentos teóricos, metodológicos e práticos, sob a coordenação da Dra. Profa. Nádia Maria Weber Santos.

E-mail: nancyribeirodanca@gmail.com.

CV: <http://lattes.cnpq.br/3990648149144084>

Rafael Guarato – Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Coordenador do Comitê Temático “Dança, memória e história” da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Autor dos livros “Dança de rua: corpos para além do movimento” (2008) e “Ballet Stagium e a fabricação de um mito” (2019).

E-mail: rafaelguaratos@gmail.com

CV: <Http://lattes.cnpq.br/3100415827387317>

Robson Corrêa de Camargo (organizador da obra) – Idealizador e fundador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG (Doutorado e Mestrado). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE. Livros publicados: *Brazilian Theater, 1970-2010* (org. with Eva Bueno, 2015, McFarland); *O gestual no teatro: melodrama, pantomima e teatro de feira* (no prelo); *Música na contemporaneidade* (org. com Claudia Zanini, 2015, PUC/GO); *O Mundo é um moinho: reflexões sobre o teatro popular no séc. XX*; *Performances Culturais* (org. com Eduardo Reinato e Heloisa Capel, Hucitec). É fundador e diretor do Grupo Máskara – Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Dança, Teatro e Performance.

Cópias de trabalhos em <https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>

<https://robsoncamargo.academia.edu/research>

E-mail: robson.correa.camargo@gmail.com

CV: <http://lattes.cnpq.br/9964594962008164>

Suzete Aparecida Gomes Silva (*in memoriam*) – Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Ciências Sociais, UFG (1998), Especialização em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, Faculdade de História, UFG (2018). Mestranda no Programa Interdisciplinar em Performances Culturais FCS-UFG. Bolsista CAPES-CNPQ.

Teresa Manjate – Doutorada em Literatura Oral e Tradicional Africana, pela Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é investigadora no Centro de Estudos Africanos, da Universidade Eduardo Mondlane e docente na Faculdade de Letras e Ciências Sociais, em Maputo. Trabalha também com a Universidade de Eswatini. Colabora com a Universidade Pedagógica (Maputo), com UniRovuma (Nampula), com Unizambeze (Beira) em cursos de pós-graduação (Mestrados e Doutoramentos). Colabora também com a Universidade Politécnica (Maputo) e com Africa University (Zimbabwe). É membro do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) e da Associação Internacional de Paremiologia (AIP).

E-mail: teresa_manjate@hotmail.com / manjatet@gmail.com

Vítor Abílio Chibanga – Bolsista da CAPES, Mestrando em Performances Culturais no Programa Pós-graduação em Performances Culturais (PPGPC) da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade de Goiás, com projeto de pesquisa “Performances das Timbila e sua rede de Relações Culturais: da Estrutura Visível à Estrutura Invisível”. Sob orientação da Prof^a Dr^a Vânia Dolores Estavam de Oliveira e com a co-orientação de Prof^a Dr^a Teresa Manjate. Possui graduação em ciências da Comunicação pela Universidade politécnica (2011). Atualmente é colaborador do Instituto de Investigação Sócio-Cultural (ARPAC).

E-mail: vchibanga@yahoo.com.br

CV: <http://lattes.cnpq.br/3663715311755276>

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org