



Urbano Palco

estudos de performances urbanas

Josiane Kunzler . Roberta Machado [org.]
Vânia Dolores Estevam de Oliveira





CONSELHO EDITORIAL

Presidente

Antonio Almeida (in memoriam)

Coordenação da Editora Kelps

Waldecil Barros

Leandro Almeida

Conselho Editorial

Prof. Dr. Angel Marcos Dios (Universidad Salamanca – Espanha)

Prof. Dr. Antonio Donizeti Cruz (UNIOESTE, PR)

Profa. Dra. Bertha Roja Lopez (Universidade Nacional do Peru)

Profa. Dra. Berta Leni Costa Cardoso (UNEB)

Escritor Brasigóis Felício (AGL)

Prof. Dr. Divino José Pinto (PUC Goiás)

Profa. Dra. Catherine Dumas (Sorbonne Paris 3)

Prof. Dr. Francisco Itami Campos (UniEVANGÉLICA e AGL)

Prof. Dr. Iêdo Oliveira (UFPE)

Profa. Dra. Ivonete Coutinho (Universidade Federal do Pará)

Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado (PUC Goiás)

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC Goiás e AGL)

Profa. Dra. Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz Ponce de Leão

(Universidade Fernando Pessoa. PT)

Escritora Sandra Rosa (AGNL)

Profa. Dra. Simone Gorete Machado (USP)

Escritor Ubirajara Galli (AGL)

Escritor revisor

Prof. Me. Antônio C. M. Lopes

JOSIANE KUNZLER
ROBERTA MACHADO SILVA
VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA
ORGANIZADORAS

URBANO PALCO

ESTUDOS DE PERFORMANCES URBANAS

VOLUME II

Goiânia - Go
Kelps, 2020

Copyright © 2020 by Josiane Kunzler, Roberta Machado Silva, Vânia Dolores Estevam de Oliveira
(orgs.)

Editora Kelps

Rua 19 n° 100 — St. Marechal Rondon- CEP 74.560-460 — Goiânia — GO

Fone: (62) 3211-1616 - Fax: (62) 3211-1075

E-mail: kelps@kelps.com.br / homepage: www.kelps.com.br

Diagramação: Marcos Dignes

mcdignes@hotmail.com

Capa: Genilda Alexandria

Foto da capa: Letícia Wayne Matteucci

Revisão: Gabriela Albernaz

CIP - Brasil - Catalogação na Fonte

DARTONY DIOCEN T. SANTOS - CRB-1 (1ª Região) 3294

U72

Urbano palco: estudos de performances urbanas. V. 2. -
Josiane Kunzler, Roberta Machado Silva, Vânia Dolores Estevam
de Oliveira (orgs.) - Goiânia / Kelps, 2020
300 p.: il.

ISBN:978-65-5859-067-5

1. Interdisciplinaridade. 2. Performances. 3. Sociologia-Cultura.
I. Título.

CDU:316.7

Índice para catálogo sistemático:

CDU: 316.7

DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou por qualquer meio, sem a autorização prévia e por escrito dos autores. A violação dos Direitos Autorais (Lei n° 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

2020

*Dedicamos este livro a
todos que se devotam a fazer das
cidades lugares performáticos de
amor e acolhimento.*

SUMÁRIO

9 PELOS CAMINHOS DO URBANO

PARTE 1 | ESPACIALIDADES

17 A POESIA COMO ESPAÇO DO POETA E O POETA COMO CIDADE DA POESIA

Rodrigo Peixoto Barbara

Elderson Melo de Miranda

41 COMUNICAÇÃO, ESPAÇO E PERTENCIMENTO: A *FLÂNERIE* EM UMA EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA

Ana Rita Vidica

Gabriela Alves Campos

61 ZÉ PEREIRA: A RUA, O MASCARADO E O BUMBO

Marcelo Fecunde de Faria

Robson Corrêa de Camargo

91 CANTOS DE PRESÉPIOS: ESPAÇOS, MATERIALIDADES E TEATRALIDADES NO CENÁRIO RELIGIOSO DE PIRENÓPOLIS

Letícia Wayne Matteucci

Vânia Dolores Estevam de Oliveira

105 ESPAÇOS URBANOS COM TEMÁTICAS PALEONTOLÓGICAS: APONTAMENTOS INICIAIS

Josiane Kunzler

PARTE 2 | MEMÓRIAS, RESISTÊNCIAS E SENSIBILIDADES URBANAS

131 *CLOWN* VISITA-DOR: PALHAÇOS E LUGARES DA DOR NA CIDADE DE GOIÂNIA

Roberta Machado Silva

Vânia Dolores Estevam de Oliveira

155 MEDICINA COMO PERFORMANCE

Cleomar Rocha

Mayler Olombrada Nunes de Santos

171 AS PERFORMANCES DA MEMÓRIA NAS CANTIGAS DO GRUPO RAÍZES

Janice de Almeida Matteucci

Vânia Dolores Estevam de Oliveira

201 TEATRO OFICINA E O BIXIGA: TOMBAMENTO, DISPUTA E MEMÓRIAS

Alcione Gomes de Almeida

Robson Corrêa de Camargo

223 ATRAVESSAMENTOS DE MULHERES LÉSBICAS NAS CIDADES

Luciene de Oliveira Dias

Ralyanara Moreira Freire

245 SEXUALIDADE COMO PROCESSO LIMINAR EM JAMES BALDWIN

Luciene de Oliveira Dias

Paulo Rogério Bentes Bezerra

267 RETORNO À *CULVER CITY*: MEMÓRIAS, SENSIBILIDADES E SANGUE NO OESTE

Aline Ferreira Antunes

Nádia Maria Weber Santos

291 SOBRE AUTORAS E AUTORES

PELOS CAMINHOS DO URBANO

“Há tanta esquina esquisita,
Tanta nuance de paredes,
Há tanta moça bonita
Nas ruas que não andei
(E há uma rua encantada
Que nem em sonhos sonhei...)”
Mario Quintana

É com grande satisfação que vimos a público trazer o segundo volume do Urbano Palco - estudos de performances urbanas. Assim como o primeiro, este livro reúne artigos produzidos na disciplina Performances Urbanas do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGPC), da área interdisciplinar, vinculado à Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Esta edição traz as produções de 2018 e 2019. A elas, vieram agregar-se outros escritos de parceiros docentes e discentes do próprio Programa ou de fora dele, que se identificaram com a proposta da publicação.

O Urbano Palco II é também a primeira produção bibliográfica do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ações de Extensão em Performances Culturais, Memória Social e Museologia - GEPEMM. O grupo foi cadastrado e certificado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, em 2019. Esse coletivo de pesquisadores tem o objetivo de reunir, discutir, sistematizar e divulgar as investigações científicas nas quais se empenham, cujos temas ocupam um amplo espectro de possibilidades, mas têm as Performances Culturais como fio condutor.

A interdisciplinaridade que caracteriza tanto o PPGPC, quanto o GEPEMM, marca também os estudos sobre o espaço urbano. Para se entender o fenômeno cidade diferentes disciplinas e saberes precisam ser acionados: geografia, história, sociologia, economia, engenharia, ciência política, além da arquitetura e urbanismo. Assim como a pluralidade dos espaços urbanos conduzem a uma interdisciplinaridade acadêmica, os autores, autoras e textos aqui reunidos também refletem essa diversidade disciplinar e temática.

Nesse sentido, convidamos leitores e leitoras do Urbano Palco II a um passeio virtual pelas cidades e performances urbanas reunidas aqui pelos 12 textos apresentados. A performatividade urbana analisada sob diversos focos “permite vermos as práticas, os lugares de troca cultural e de transmissão de conhecimento e valores¹” (BARROSO, 2018, p.157) que só são estabelecidos a partir da convivência ativa de grupos sociais heterogêneos que completam a cidade enquanto um corpo vivo.

Esse passeio tem um ponto de partida poético. No primeiro texto do livro, o doutorando Rodrigo Peixoto Barbara e seu ex-orientador, o Prof. Dr. Elderson Melo de Miranda propõe um exercício de desterritorialização tanto do poeta como da sua arte, a poesia. Os autores utilizam os conceitos de espaço e de cidade, com base em Gaston Bachelard e Lewis Mumford, respectivamente, para realizarem uma reflexão que se afasta da teoria clássica da literatura. Nessa nova perspectiva, a poesia é tomada como o espaço do poeta, enquanto o poeta é, por sua vez, a cidade da poesia.

Seguindo a caminhada virtual, a próxima parada é a exposição fotográfica “Marc Ferrez: Território e Imagem”, realizada no Instituto Moreira Salles de São Paulo, analisada pela mestrandia em Comunicação Gabriela Alves Campos e sua orientadora, a Profa. Dra. Ana

1 BARROSO, E.P. Patrimônio e performance cultural: experiência e territorialidade na conquista do espaço. Anos 90, Porto Alegre, v.25, n.48, p. 151-180, dez. 2018.

Rita Vidica. A partir de um exercício descritivo, as autoras buscam compreender como a poética pode vir à tona a partir das interferências do que chamaram de “contexto geográfico”, ou seja, do ambiente expositivo e das paisagens retratadas nas fotografias expostas.

A imagem e a poética do espaço é também objeto do texto de uma das organizadoras deste livro, a Dra. Josiane Kunzler. Ela apresenta um primeiro exercício teórico acerca de espaços urbanos com temáticas paleontológicas, como o bairro de Peirópolis (Uberaba, MG, Brasil) e as cidades de Lourinhã (Portugal), Drumheller (Alberta, Canadá) e Mata (RS, Brasil). Integrando conceitos das Performances Culturais e de Estudos do Urbano, aos de Patrimônio e Museologia, ela chega à hipótese de que esses, são cenários construídos em busca de um lugar no mapa, mas questiona o lugar dos museus nesses contextos e as possíveis consequências positivas e negativas para as comunidades locais.

Mas antes que possamos atravessar os oceanos, no meio do caminho tem o carnaval. O texto do doutorando Marcelo Fecunde de Faria e seu orientador, o Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, analisa a manifestação cultural “Zé Pereira”, que acontece na cidade de Itaberaí (GO). Os autores buscam compreender os três elementos que constituem a performance ritual em questão: a rua, o mascarado e a sonoridade, apresentando algumas de suas dimensões sociais, ideológicas e culturais.

Um pouco mais à frente, é preciso diminuir o volume e acalmar os ânimos. A próxima parada é formada por igrejas e casas que compõem a paisagem religiosa de Pirenópolis (GO). Nesse artigo, as autoras Letícia Wayne Matteucci, mestranda, e a Profª. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira, sua orientadora, buscam compreender a fé e o sentimento de pertencimento que unem as rezadeiras do Bonfim, retratando esses lugares de performances religiosas em forma de narrativa e memória de olhares afetivos.

Neste momento, fazemos uma parada em nosso passeio, para refletirmos sobre toda arte, memórias, sentimentos e conhecimentos que se experimentam, vivenciam e se expõem nos lugares tão diversos da cidade. As cidades são espaços de moradia, trabalho e sociabilidade. São ainda locais de conflitos e disputas de memórias e interesses econômicos.

Logo o silêncio é quebrado, pois dois palhaços invadem o caminho fazendo muito barulho para que os “lugares de dor” de Goiânia (GO) se transformem em lugares de cura, de acolhimento e de risos. As autoras, também organizadoras deste livro, a mestranda Roberta Machado e sua orientadora a Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira, mostram quais são os locais costumeiramente visitados pelos palhaços voluntários de Goiânia, e porque escolhem essa figura de nariz vermelho para levarem um pouco de ânimo e alegria às pessoas, sobretudo crianças, que estão em tratamento hospitalar.

Ainda no hospital, agora nos consultórios médicos, o doutorando Mayler Olombrada Nunes de Santos, e seu orientador, o Prof. Dr. Cleomar Rocha, aproximam a Medicina das Performances Culturais e abordam os aspectos ritualísticos e performativos dos atores envolvidos na consulta médica, a saber: o médico, o paciente e o corpo social, com todas as objetividades e subjetividades envolvidas nessa relação.

Sáimos do hospital atraídas por sons de sanfona, violões, violas, pandeiros, bumbos, chocalhos, triângulos e berrantes que nos levam ao Setor Aeroporto, na cidade de Goiânia (GO). No Museu da Associação de Idosos do Brasil (MAIB), ouvimos cantigas que falam de memórias de infância, de amor e de trabalho. A mestranda Janice de Almeida Matteucci e sua orientadora, a Profa. Vânia de Oliveira, abordam as performances do Grupo Raízes, do MAIB, que cantam e encantam diferentes públicos nos espaços urbanos onde se apresentam.

Rumamos para São Paulo e, no tradicional bairro do Bixiga, paramos em frente ao Teatro Oficina Uzyna Uzona (TO). A doutoranda Alcione Gomes de Almeida e o Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, seu orientador, apresentam a trajetória do TO no cenário cultural brasileiro e discutem os processos de tombamento envolvendo o referido teatro na condição de bem cultural coletivo e a longa batalha judicial que está em curso por mais de trinta anos. Nela, o TO disputa uma faixa de terreno circunvizinho ao seu edifício com a empresa Sisan Empreendimentos Imobiliários, do Grupo Sílvio Santos.

Infelizmente, o espaço urbano é também palco do preconceito e da violência. Esse caminho nos leva, então, a Ribeirão Preto (SP). As pesquisadoras, Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias - coordenadora do PPGPC - e a doutoranda em Antropologia pela UNICAMP, Ralyanara Moreira Freire buscam provocar reflexões sobre o lesbocídio e as estratégias de vida de mulheres lésbicas enquanto performances urbanas configuradas pelo gênero, sexualidade, raça e classe. Para isso, elas partem do percurso que acarretou a morte de Luana Barbosa dos Reis, mulher, lésbica, negra e mãe, após ser agredida em uma abordagem policial na periferia da cidade mencionada.

Não é possível seguir sem antes debater. Paramos em uma praça e nos sentamos para uma conversa sobre sexualidade também com a Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias, agora com seu orientando Paulo Rogério Bentes Bezerra. Os autores relacionam a ambiguidade cultural da pessoa afro-americana e a sexualidade ambígua dos personagens masculinos centrais dos romances *Just Above My Head* e *Another Country*, do escritor James Baldwin, com a ideia de liminaridade, do antropólogo Victor Turner.

Decidimos permanecer sentadas no banco da praça para conversarmos sobre um último assunto, agora com Aline Ferreira Antunes e sua orientadora, a Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos. No último texto do livro, as autoras se debruçam sobre as várias perso-

nalidades de Tex Willer, personagem de Histórias em Quadrinhos (HQs) dos Estados Unidos da América, para explorar memórias e sensibilidades no Velho Oeste, lugar retratado como espaço marcado por sangue, vingança e justiça.

Embrenhar-se pelos caminhos físicos e epistemológicos da cidade é tão desafiante quanto surpreendente. Nesses 12 textos, é possível deparar-se com lugares e imagens poéticas, com manifestações da cultura popular e da arte em geral, com as inúmeras violências urbanas, do simbólico ao cruelmente real, da solidariedade tão singularmente humana, das memórias que evocam ou que nos motivam a lutar por elas, e até tratam de nossa saúde. Como já dizia o poeta Mario Quintana, ainda na epígrafe desta Introdução, nas cidades há muitas esquinas esquisitas, mas também muitas ruas encantadoras. Paredes, luzes e sons que, em detalhes, têm significados distintos entre os sujeitos que moldam e são moldados por esse espaço. Com esses estudos em Performances Urbanas, acreditamos que essas nuances possam ser cada vez mais compreendidas e atualizadas, em busca de uma cidade mais sustentável, segura, sensível, acessível e eficiente com equidade para com seus cidadãos e cidadãs.

Bom passeio!

PARTE 1

ESPACIALIDADES

A POESIA COMO ESPAÇO DO POETA E O POETA COMO CIDADE DA POESIA

Rodrigo Peixoto Barbara
Elderson Melo de Miranda

“A poesia é uma alma inaugurando uma forma” (Pierre-Jean Jouve)

“A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a “forma” fosse conhecida, percebida, talhada em “lugares-comuns” antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela”.

Gaston Bachelard

Prelúdio

O poeta como cidade. A poesia como espaço. Estamos diante de quatro conceitos peculiares: o poeta, a poesia, o espaço e a cidade¹. Cada qual ancora especificidades distintas e, por isso, nos incita propor, por intermédio desse estudo, diálogos entre eles. Quando levamos em consideração a poesia, temos como aliada, a imaginação. Ou melhor, as possibilidades imaginativas. Ao ler uma poesia, somos levados para dentro dela, a um conviver com as palavras que estão redigidas lá, não apenas por beleza, mas por um acúmulo necessário de significados. A poesia é uma construção de palavras do poeta. Nada

¹ Evidenciamos ao leitor que, aqui, as notas de rodapé contarão com citações diretas de autores que fundamentam essa tessitura. Assim, as citações assumem, nesse texto, caráter explicativo.

é solto ou aleatório, mesmo aquelas poesias que pensamos não dizer nada, que são tidas como jogos de palavras ao vento têm o intuito de despertar um significado no leitor.

Quando abordamos a palavra significado, estamos muito mais interessados no sentido subjetivo que cada um dará, de acordo com a sensibilidade da leitura, do que com a definição preta de racionalismo matemático e exato. Não que a poesia não possa despertar esse significado racionalizado, mas que esta, por sua possibilidade ilimitada de propor reflexões, ultrapassa a pretensão que temos de perguntar, diante de um texto, o que o autor quis evidenciar com tal colocação². Nesse contexto, podemos dizer que a poesia é um labirinto do pensamento e para o pensamento. Quando pensamos ter fechado, em nossa interpretação, a pretensão do poeta no texto, nos vemos traídos pelas fugas que à poesia são inerentes. Por isso que, como colocado no parágrafo anterior, estamos diante de possibilidades imaginativas e de acúmulos necessários de significados, sempre no plural. E que interessante é isso. Somos pegos de surpresa pela poesia. Somos levados a participar de sua construção quando, submergidos em suas entranhas, damos nossa interpretação sensorial/corporal. Quando abandonamos nossas certezas e nossas vontades de apreender a essência do poeta e descobrimos nossas próprias essências escondidas de nós mesmos. Somos coautores dessa poesia a partir do momento em que nosso diálogo, nossa experiência³ com esta, nos propicia expandi-la. A poesia precisa ser apreendida como “empréstimo”. Qualquer que seja o texto, de onde ele tenha saído, se

2 Bachelard nos aponta que “é preciso estarmos livres com relação a qualquer intuição definitiva – e o geometrismo registra intuições definitivas – se quisermos acompanhar as audácias dos poetas que nos convidam às sutilezas da experiência da intimidade, às “escapadas” da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 219, **grifos do autor**).

3 A definição de experiência mais digna a esse texto é a que o professor de Filosofia da Educação, da Universidade de Barcelona, Jorge Larrosa fez, fundamentado em Walter Benjamin. Ou seja, “é experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2002, p. 26, **grifos do autor**).

ele ganhou o mundo, ganhou leitores, ele deixa de ser de um autor e passa a ser de todos, de todas as reflexões, de todas as apreensões, de todas as subjetividades. Ele passa a pertencer ao universo do outro e, diante disso, afirmamos, pela coautoria supracitada, que os universos do autor e do leitor coabitam. E é a partir desse momento que o leitor é transformado em autor/poeta⁴.

Pela poesia-transporte do poeta, o leitor é transformado em “copoeta”⁵. Ser um “copoeta”, nessa instância, não é mudar a poesia acrescentando ou tirando palavras, mas dimensionando significados, estendendo um subtexto particular que, na poesia, não está exposto em vocábulos. Com isso, somos capazes de dizer que a poesia pode estar para além do texto. Ela, antes de ser materializada, foi-se germinando nos solos internos do poeta. Assim, podemos alegar que a poesia não nasce apenas no e com a obra. Diante de tal cenário, seria o poeta capaz de dizer quando e onde nasceram os seus escritos? Dado que a poesia vem costurando uma série de incitações/informações do mundo externo e interno do seu proponente? O mecanismo de criação poética nem sempre pode ser decodificado. A beleza da criação se sustenta na liberdade do labor lírico e, por esta, as palavras vão dando forma à poesia. Elas são as visibilidades do sentimento poético do poeta. As palavras são a apreensão do máximo desse sentimento, mas não do todo. A poesia, no todo, não pode ser apreendida. Ela também escapa das palavras. O que lemos de um poeta são

4 Segundo Bachelard: “ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poeta. Todo leitor um pouco apaixonado pela leitura alimenta e recalca, pela leitura, um desejo de ser escritor.” E ainda, “nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor” (BACHELARD, 2008, p. 10).

5 Aqui fazemos menção ao texto **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**, do professor de estudos da Performance, da Universidade de Nova Iorque, Richard Schechner (2011). Neste, o autor expõe uma discussão em que, por intermédio da performance (seja ela artística, cultural, social ou artística/cultural/social) o performer (o artista ou um indivíduo dentro de uma determinada cultura) e os espectadores por intermédio de um transporte (a cena, a interpretação de um personagem, ou um ritual de passagem) podem alcançar determinadas transformações.

parcelas da sua poesia. Sendo assim, o que seria, então, a poesia? Em uma ousadia, podemos dizer que ela é, no entanto, um processo dinâmico e vivo entre o onírico, o inconsciente, o consciente e o contexto do poeta, apreendido, em parcelas, pelo discurso escrito do autor, levado à subjetividade de um coletivo, os leitores, e estendido aos significados, subtextos múltiplos⁶. A poesia, contudo, é infinita desde o seu nascimento. Não podemos dizer de que lugar veio e nem sabemos aonde vai e quão longe vai.

Em termos mais filosóficos, podemos assemelhar esse processo poético às dobras do barroco, do filósofo francês, Gilles Deleuze, que se dobram, desdobram e redobram ao infinito. Só que, aqui, fazemos uma inversão desse ciclo de dobras deleuzeanas: primeiro a poesia redobra a um passado não evidente ao poeta, a um lugar que ele, conscientemente não tem acesso, dobrando em palavras o material apreendido e, desdobrando em significados, por intermédio de cada leitor, o copoeta. E esse mesmo ciclo de dobras do poeta serve para o leitor, que foi acessado pela poesia. A poesia, não sendo o todo apreendido, redobra a sensibilidade do leitor a esse lugar inapreensível pelo consciente, desperta imaginações dobrando-as em reflexões e, conseqüentemente, desdobra o “ato criativo” em outra expressão, seja em oralidades, texto, desenho, uma coreografia, uma cena teatral, ou outra, confirmando a infinitude poética.

Expor esse pensamento acerca da poesia é como dizer, em outras palavras, que ela alcança lugares enigmáticos e desconhecidos tanto para o poeta como para o leitor⁷. Não que a poesia seja complexa. Não que ela seja simples. Nem simples e nem complexa. A poesia precisa ser vivida, incorporada, sentida, para que assim ela deixe de

6 Nesse contexto, Bachelard expõe que “é impossível receber o benefício psíquico da poesia sem a participação conjunta das duas funções do psiquismo humano: função do real e função do irreal” (BACHELARD, 2008, 18).

7 Com isso, “a poesia, sobretudo em seu surpreendente processo atual, (não pode) corresponder senão a pensamentos atentos, apaixonados por algo desconhecido e essencialmente abertos ao devir” (JOUVE apud BACHELARD, 2008, p. 15).

ser complexa para alguns e simples para outros⁸. A poesia cria em nós uma política de liberdade⁹. Para ser expressa, em partes, ela precisa das palavras, mas, como dito, ela supera os significados trazidos por estas. Ela rompe com a gramática, com as definições. Ela cria um outro vocabulário, quase um outro idioma, o das sensibilidades. Ela brinca com as palavras ao ponto de desrotular a pedra de sua definição de dureza, empregando-a uma porosidade capaz de sentirmos o sal das águas do mar. Em Manoel de Barros facilmente “uma pedra me rã” e, nessa situação, em que lugar fica a definição? O que é o quê? Quem é quem? É nesse ponto que a razão enlouquece. Que a poesia torce o pensamento. Que o onírico e o inconsciente em diálogo como o consciente permitem ao poeta um anseio que seria impossível de se realizar na nossa condição estagnada de corpo, ossos e constituição anatômica: o ser rã. Mas que na poesia seria totalmente possível.

A poesia, entendida nesse âmbito, nos tira do lugar confortável. Não permite que nos aprisionemos dentro das formas e fôrmas impostas pelo mundo inviolável de certezas e exatidão¹⁰. Ela nos permite olharmos para o poeta como seu lugar de elaboração, de evidência. Um lugar que a coloca em palavras e que, ao mesmo tempo, embaralha os códigos gramaticais despertando inúmeras e inusitadas definições. É pela poesia, espaço de acontecimento do poeta, que a mesma, vindo e indo para um lugar que só ela conhece, se apresenta. E é o poeta, cheio de ruas, quarteirões, vielas, becos, buracos, construções, caminhos ocultos e estradas desbravadas que é tido como a “cidade” da poesia.

8 Nesse caso, “trata-se de viver o não vivido e de abrir-se para uma abertura de linguagem” (BACHELARD, 2008, p. 14).

9 Para reforçar o exposto, reportamos à citação de Bachelard que diz: “tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade” (BACHELARD, 2008, p. 11).

10 Assim, “as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (BACHELARD, 2008, p. 19).

A poesia como espaço do poeta e o poeta como cidade (um lugar no espaço) da poesia, proporciona uma reflexão que, ancorada no pensamento do geógrafo sino-americano, Yi-Fu Tuan, perpassa pelo entendimento de estabilidade e amplitude. Para o presente autor “o lugar é segurança e o espaço é liberdade”. “As ideias de ‘espaço’ e ‘lugar’ não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice versa”. E ainda, “além disso, se pensarmos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (TUAN, 1983, pp. 3-6, **grifos do autor**). Assim, a poesia, como a apresentamos, sempre será o espaço, o movimento de liberdade amplo do poeta e este, por sua vez, o lugar, a localização, a segurança, a pausa da poesia. E um não existe sem o outro.

Os termos “espaço” e “cidade” foram trazidos a esse texto de forma bem pontual. Eles nos ajudarão a pensar, para além do que já foi exposto aqui, o lugar da poesia e do poeta nesse território poético tão caro e importante para a formação plena de cada ser humano. Em um mundo no qual estamos vendo despontar tantas atrocidades, em uma sociedade cada dia mais mecanicista, robótica e de indivíduos tidos, detidos e descartados como mercadoria, entre outras características desse mundo globalizado, faz-se urgente discutir e reafirmar a necessidade de sermos e termos mais poetas e de vivermos mais poesias. Não que seja esse o foco de discussão de nosso texto, mas que, ao tecermos considerações acerca do universo poético, possamos despertar no leitor uma atenção para aquilo que é do humano e de que estamos cada dia mais distantes, pois, falar de poesia nada mais é do que, primeiramente, falar de gente, do poeta, de questões peculiares ao ser humano, as que temos e as que não temos acesso. A poesia nos lança em um emaranhado enigmático que podemos

denominar como conexões ocultas. Conexões ocultas da poesia que engloba peculiaridades do poeta e nuances do leitor (copoeta). No mais, a vida.

Prossigamos, então, na nossa tentativa de unir o poeta à poesia e a poesia ao poeta, mostrando que o enlace entre eles não é apenas fundamental, mas vital. E, para tanto, pensar um como espaço ou cidade do outro é muito mais pertinente do que se pensa. Começemos situando o nosso plano de pensamento que é, primeiramente, expor as definições rotineiras de espaço e cidade, mesmo que isso seja, com licença poética, “chover no molhado”.

O Espaço

As definições para espaço são múltiplas e diversas. Quando recorreremos ao dicionário encontramos no mínimo uns quinze significados que tentam dar conta desse termo. Tal fato afirma a pluralidade conceitual do Espaço. Do latim, *Spatium*, definiríamos o presente conceito, em seu entendimento mais costumeiro como a extensão em que se move o universo; a distância entre um corpo e outro; o lugar; o intervalo de tempo; uma área de conhecimento; uma distância percorrida; o universo; a imensidade; etc. O espaço está em todo lugar e todo lugar pode ser considerado como espaço. Nossa intenção aqui, como já reportado, não é limitar os termos e nem nos limitarmos às definições, até mesmo porque estamos lidando com conceitos bem escorregadios. O Espaço, por exemplo, tal como brevemente apresentado, ilustra bem esse terreno inconstante e abrangente que estamos tateando. Sua multiplicidade de definições se faz bem quista para o nosso estudo, pois coopera com a estrutura do título que encabeça esse escrito.

Apresentadas algumas definições no parágrafo anterior, podemos dizer que o espaço é isso tudo mesmo. E dizer a frase “é isso

tudo mesmo”, é um risco que aceitamos correr. Para dimensionar nossa afirmação tomemos como exemplificação o texto que estamos escrevendo. Existe o espaço da página que é tomada pelo espaço das palavras, que por sua vez são tomadas pelos espaços das letras. Assim compomos o espaço do texto que é um espaço do escritor, um lugar para as leituras, percepções, sensibilidades e expressões de quem escreve. Percorrendo o mesmo circuito, o espaço que é próprio desse texto, repleto de outros espaços, dialoga com o espaço complexo, intenso e extenso do leitor. Os espaços misturam-se e, com isso, se completam. Claro que essa completude não quer dizer fim do processo, algo acabado, mas sempre acréscimos e recomeços. Nesse contexto, podemos dizer que o espaço compreende também uma infinitude, ou como disse Yi-Fu Tuan, movimento, amplidão. Ele sempre será os múltiplos nós, as inúmeras e diversas portas de entrada e saída. Há espaços por todos os lados: espaços vazios e cheios; o espaço do escritor; o espaço da poesia; o espaço do poeta; o espaço do leitor; o espaço do sentimento; o espaço das dúvidas e certezas; o espaço pessoal; o espaço coletivo; o espaço popular; o espaço oculto e vigiado; o espaço do sagrado e do profano; o espaço do que é aceito e do que é proibido; o espaço das autoridades e dos subordinados; os espaços das leis..., o espaço da cidade. A cidade como espaço dos prédios públicos e privados; o espaço das ruas, do lazer, do trabalho, das avenidas e lojas. O espaço da casa, que é o espaço do quarto, que é espaço da intimidade; o espaço da sala; do banheiro; da cozinha; do quintal, que é o espaço das plantas, das árvores, dos pássaros, da terra; o espaço da garagem que é o espaço do carro e que por sua vez é o espaço da mecânica, das pessoas e das viagens das pessoas. O espaço dentro de outro espaço.

É com esse entendimento de espaço que ousamos um diálogo com a **Poética do Espaço (2008)** do filósofo e poeta francês, Gaston Bachelard, extremamente pertinente com o pensamento que estamos

apresentando aqui. Bachelard, na presente obra dedicou uma atenção cuidadosa de diversos espaços, mas, mais do que apenas aos espaços físicos, ao também espaço humano, sentimental e poético. Ao espaço do corpo, das experiências que são registradas na memória sensível do ser humano. A relação do espaço físico com o espaço humano é uma relação de carinho, de amor, de afetuosidade. Muito mais do que se imagina, há consideráveis marcas do espaço físico no espaço humano do indivíduo e plausíveis resquícios do espaço humano no espaço físico. E quando Bachelard aponta essa relação, essas marcas e resquícios, ele não está dizendo apenas do processo de aprendizado e mudanças inerentes ao ser humano. Ele está interessado na construção emotiva que surge desse sistema nada sistemático e enrijecido. O espaço físico (aqui, não apenas as construções, mas a natureza, o meio extra-humano) não é nada passivo diante do espaço humano. Ele interfere diretamente na sensibilidade e nas emoções, transformando-as.

Um pensamento demasiado mecanicista e retrógrado trabalha com a questão da subordinação entre espaço físico e espaço humano apontando para a lógica de que quem muda o meio físico é o ser humano. É este último que detém o poder de mudança, de interferir. É este que tem as ferramentas e inteligência necessárias para a transformação. Tal pensamento, costumeiro, diríamos, não é abolido pela poética de Bachelard. Como um grande estudioso, ele tinha ciência desse fato, mas nos ensinou, com a sua obra, a olharmos torto, para um ponto de vista tido como certeza absoluta e incontestável. Nesse momento, retiram-se as soberanias, as imposições e suplanta-se uma nova forma de pensar, ver e influir no mundo. Destroem-se os muros entre o espaço físico e espaço carnal/humano e constroem-se pontes. Aquilo que liga. Aquilo que permite um eterno jogo dialógico. Aquilo que permite uma experiência de vida humana completa, menos mecanicista e saturante.

É a partir dessa perspectiva que Bachelard, a nós, dimensiona uma fenomenologia do redondo: olhando para a casa, para o porão, para o sótão, para a cabana, para o universo, para a gaveta, os cofres e os armários, para o ninho, para a concha, os cantos, as miniaturas, para a imensidão íntima, para o exterior e para o interior. E em uma interpretação bem particular nossa, é por essa fenomenologia do redondo que devemos interpretar o espaço. O espaço que é cíclico e que se abre às inúmeras possibilidades de leitura e interpretação. Em Bachelard, cada um desses espaços, dentro das suas singularidades, desponta uma multiplicidade de signos, de significados. Espaços que acolhem e são particularidades. A “casa” diante do “universo”, dois espaços distintos e acoplados, nos convidam a um retorno às origens. A casa é íntima enquanto o universo é coletivo. A casa diz bastante sobre os seus moradores. Relata personalidades e personalidades. O filósofo francês assemelha a casa ao materno. E nós, aprofundando esse pensamento, assemelhamos a casa ao nosso primeiro espaço de pertencimento, o útero. O mais íntimo do íntimo. O começo de tudo. O universo nos convida a um pertencer com os outros espaços e, os espaços da casa nos convidam ao conforto do acolhimento. Saímos para o mundo, para o trabalho, para os afazeres cotidianos e retornamos para a casa para um despertencimento, diríamos. É na casa que abandonamos nossas funções e entramos em um contato íntimo conosco mesmos e com os nossos entes mais próximos.

Em dias de inverno intenso, como relata Bachelard (2008), somos levados a permanecer na casa, por causa do frio. O inverno entra como coadjuvante nessa cena bachelardiana, pois ele evidencia o que passa despercebido aos nossos olhos, no caso, a casa. Não paramos para pensar o significado que ela tem para cada um de nós. Para muitos, a casa é apenas um local, um aposento, e não passa disso. Com o inverno, entramos em contato com a casa. É ela que nos aquece do frio. Permanecer na casa, em tempos de inverno, é o mesmo

que redimensionar a definição de casa. É o mesmo que abandonar a sua significação apenas física e adquirir a sua significação sensível, sentimental. Passamos a ter um contato mais próximo com cada cômodo, com cada mobília, com a decoração, com os utensílios, e mais, contato com nós mesmos, por intermédio da casa. E é com esse contexto que confirmamos o que relatamos acima, acerca da dualidade e soberania do humano enquanto espaço com o espaço físico. Aqui, o espaço físico, a casa, se mistura com o espaço humano, os seus moradores. Não é apenas uma casa, mas a casa de fulano e, o tal fulano é o morador dessa casa em específico.

É muito interessante entender o espaço pela poética de Bachelard, pois ele nos leva a observar com atento carinho todos esses espaços. A não deixar escapar de nosso campo de visão as nuances de cada um. Ele aproxima os espaços. Não há sequer algo distante demais que não possa ser aproximado de nós, pela nossa capacidade imaginativa. E tudo fica mais fácil de entender, de significar, quando tomamos posse, quando nos apropriamos, quando trazemos para perto, quando nos tornamos íntimos. Só teremos a dimensão da complexidade da casa quando, passado o inverno, termos essa relação amorosa com ela em todas as suas especificidades.

Não que tenha sido a pretensão de Bachelard, mas podemos pensar o universo, a cabana, as gavetas, os cofres, os armários, o ninho, a concha, os cantos, a miniatura, a imensidão íntima, abordados por ele, como “casa”. A cabana é uma pequena casa rústica, uma morada arcaica; a concha, nada mais é do que a morada de alguns invertebrados; o ninho é a casa dos pássaros; a gaveta e os cofres são as habitações dos pertences. Para explorarmos um pouco mais esse terreno bachelardiano ousamos propor, mediada pela leitura dessa mesma obra, uma mudança no título que não diminuiria a sua intensidade e poderia apontar um campo reflexivo semelhante, que seria “a poética das casas”. Casas no plural. E por que a casa? Pela intimi-

dade que a ela é inerente. Intimidade que é tão bem quista por Bachelard e tão importante para a tessitura desse texto. Afinal, estamos falando de poesia que é, em sua amplitude e movimento, o espaço mais íntimo do poeta. Outro espaço íntimo que abordaremos de imediato é a cidade. Cidade como espaço íntimo da casa e espaço particular de seus moradores.

A Cidade

A cidade, assim como a casa, é outro espaço bem interessante e pertinente para discutirmos neste estudo. Resolvemos começar abordando o espaço porque consideramos aqui, que ele compreende, em relação à cidade, uma dimensão maior. A cidade entra como uma limitação demográfica, um lugar (embora não seja só isso). Um lugar que compreende uma infinidade de coisas. Explicaremos melhor sobre isso.

Em uma linha de pensamento escolhido para a composição desse texto, até mesmo pela concepção do título, achamos plausível começar apresentando um panorama sobre um contexto particular da poesia, logo em seguida discutir sobre o espaço e agora sobre a cidade. Pode vir à cabeça do leitor o questionamento da nossa escolha pela cidade ao invés da casa, já que ela foi tão mencionada no tópico anterior. Como dissemos, o espaço é ao mesmo tempo universal e particular. A cidade, em uma dimensão menor, como lugar, é um espaço universal e íntimo, ou seja, nem espaço e nem casa e tão espaço como casa. A casa, ancorada em Bachelard, se retira do universal e retorna ao íntimo. A casa é e sempre será um retorno ao profundo, ao interior, ao essencial. Não que ela não guarde parcelas do coletivo. Mas sobre a casa, já dissemos.

A cidade nos aporta no terreno das singularidades e das multiplicidades. Por menor que ela seja, conseguimos notar inúmeras

diferenças: diferenças nas casas, de rua para rua, de setor para setor, entre outras. Ela é cheia de elementos. Uma cidade, voltando para a sua fundação, para a história do seu surgimento, evidencia marcas regionais, demográficas, que são levadas para sempre. O marco mais histórico de uma cidade vem com o nome. O nome é o resumo de todo esse processo de municipalização. Ser de uma cidade é carregar essa herança. Fundar uma cidade é defender identidades. Há pessoas que são natas de uma determinada localidade, outras que são imigrantes. O ser nato traz marcas mais profundas da cidade, por pertencer a ela desde o nascimento. Os imigrantes trazem suas naturalidades para dialogar com o novo local de pertencimento. Nesse jogo podemos dizer que existe um processo em relação ao outro: de estranhar o familiar e de familiarizar-se com o estranho, assim como pontuou o antropólogo Roberto Augusto Da Matta (1978)¹¹.

Nesse diálogo com o outro, vamos tecendo aprendizados. O mais interessante em uma cidade é o coletivo, a interação, e é nesse ponto que focaremos nossa discussão: na relação com o outro. Os próximos a nós (os familiares, os natos) ou nem tanto, dando ênfase para os imigrantes; e na relação com o espaço físico. A cidade é a típica exemplificação da frase: ‘na vida não conseguimos nada sozinhos’. Tanto nas instituições públicas como nas instituições privadas lidamos com setores e em cada setor com uma pessoa diferente. Um trabalho para o progresso vindo de muitas mãos. Sabemos que a cidade necessita diretamente de instâncias superiores e de que, sozinha, ela também não sobrevive. No mundo, lidamos com esse processo de interferência, de ajuda mútua. Mas sabemos também que na prática a teoria muitas vezes é outra. E é aí que, assim como Lewis Mumford

11 Esse jogo de transformar o estranho em familiar e o familiar em estranho, na perspectiva de Da Matta, é um jogo de estranhamento. É uma liberdade frente ao aprendizado. Não é que negaremos o familiar, mas por intermédio daquilo que nos é estranho, podemos repensar práticas, costumes, certezas que a nós são próprias e, com isso, ir nos relacionando com o novo, com desconhecido e, sobretudo, nos colocando em convívio integral, aberto e dinâmico com os estranhos a nós. Podemos repensar nosso contexto familiar na relação com o estranho e, com isso, vamos transformando o estranho em familiar.

(2008), teceremos nossas críticas. Até aqui reportamos a parte boa da cidade, da utopia que entoamos, mas desde sempre, desde o começo das cidades, lá na antiguidade, os povos começaram a sofrer com a segregação. O coletivo, maior, sempre em prol de uma particularidade menor. Sempre existiu aquele que detinha o poder e que dominava e aqueles que eram mandados e obedeciam. A **Cidade na história**, do historiador estado-unidense, Lewis Mumford (2008), retrata muito bem isso. Logo nas primeiras páginas dessa obra conseguimos identificar a característica utópica, sonhadora do autor. É uma obra extremamente densa e extensa. Com muito cuidado, Mumford fez um trabalho que nos desse o privilégio de conhecer, detalhadamente, as etapas evolutivas da cidade durante os séculos. Em cada capítulo, uma descoberta. Em cada descoberta, reflexões que ressaltam os aspectos positivos e negativos de determinada época. O mais interessante é que tanto as nuances positivas quanto as negativas repercutem até hoje. Ler o capítulo IV: a natureza da cidade antiga, por exemplo, é fazer uma leitura das nossas cidades, de suas constituições e funções, em pleno século XXI. Mumford é enfático em expor seus pesares durante toda a sua exposição teórica. Como se pode notar, pelo o que expomos, a **Cidade na história** não é uma obra apenas descritiva do processo de ascensão das cidades, mas uma descrição reflexiva, muito particular do escritor, desse movimento. O autor reporta, em vários momentos, que a função da cidade é a de construir afetos. A cidade deve ser um lugar onde o bem comum deve ser superior¹². Ele não exclui as hierarquias, mas evidencia a necessária urgência de se conquistar uma ética humana, justa e igualitária de se governar.

O esboço, o desenho da planta que firma a cidade e a finalidade desta é interessante e bela. A cidade é esse lugar para as diferenças,

12 Mumford, para realçar o que expomos, vem dizer que “nossos complicados rituais de mecanização não podem tomar o lugar do diálogo humano, do drama, do círculo vital de companheiros e associados, da sociedade de amigos. São essas coisas que sustentam o crescimento e a reprodução da cultura humana, e sem elas toda complicada estrutura passa a ser sem significado – e até mesmo hostil, de maneira ativa, às finalidades da vida” (MUMFORD, 2008, p. 679).

para o coletivo, para os conjuntos habitacionais, para a urbanização, paisagismo... Um espaço em que se realizam as mais diversas manifestações sociais, culturais, religiosas e pessoais de seus habitantes¹³. A cidade é o espaço, também, para o conviver saudável entre o que é urbano/construção: edifícios, casas, ruas, eletricidades, saneamento, etc., e o que natural: as áreas verdes, preservadas¹⁴. E aí entramos em outro impasse, que é o desmatamento, a abolição do meio natural em prol do grande crescimento urbano. As necessidades dos habitantes, em um pensamento majoritário e prevalentemente capitalista, estão mais voltadas para o setor econômico, tecnológico, de grandes e exuberantes infraestruturas do que para o meio natural. Só se lembra desse campo quando se está saturado da rotina das grandes cidades, dos afazeres diários e precisa de um lugar tranquilo, arborizado e aconchegante para o repouso. Ou quando a natureza reclama seu espaço por meio de grandes catástrofes ambientais. Segundo Mumford, destrói-se o meio natural em prol de uma construção e, quando se necessita dele, tenta-se reverter a situação construindo outros campos ambientais. Seria isso um mau planejamento? Ou planejamento explicitamente específico, limitado?

Para Mumford, para nós e para a essência deste texto, a cidade precisa cumprir seu papel principal que é acolher as particularidades sem ressalvas. A cidade é o espaço para que isso aconteça. Para entender a complexidade da cidade precisamos, em um primeiro momento, nos tornarmos *flâneurs*, ou seja, um errante, um caminhante,

13 A cidade, segundo Pesavento (2007), “é também sociabilidade: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos” (p. 14).

14 Com isso, “a missão final da cidade é incentivar a participação consciente do homem no processo cósmico e no processo histórico. Graças a sua estrutura complexa e durável, a cidade aumenta enormemente a capacidade de interpretar esses processos e tomar neles uma parte ativa e formadora, de tal modo que cada fase do drama que desempenhe venha a ter, no mais elevado grau possível, a iluminação da consciência, a marca da finalidade, o colorido do amor. Esse engrandecimento de todas as dimensões da vida, mediante a comunhão emocional, racional e o domínio tecnológico, e, acima de tudo, a representação dramática, tem sido na história a suprema função da cidade. E permanece como a principal razão para que a cidade continue existindo” (MUMFORD, 2008, p. 686).

um nômade, um observador de suas especificidades. A cidade pode ser muito interessante e é. Em cada rua podemos descobrir uma infinidade de informações. Cada casa, um mundo. Cada muro, uma estética. Em cada pessoa, uma história diferente. Em cada habitante, uma forma de ler o lugar em que se vive. Cada um tem uma opinião da cidade. Ser um *flâneur* na cidade é descobrir coisas ocultas, é investigar nuances, é habitar não somente as casas, mas também as ruas, os lotes baldios, os grandes monumentos, as ruínas, os espaços sagrados, entre outros. É apreciar com o coração a história e a mudança desse lugar. É acompanhar o processo evolutivo. É se delectar com cada história, com as saudades, com as marcas que insistem em permanecer, sejam no espaço físico ou no espaço emotivo das pessoas¹⁵. A cidade é um espaço propício para pensar humanidades, mudanças, trajetórias, sonhos, lutas, conquistas, sofrimentos, progressos e regressos. Não podemos pensar na cidade apenas como mais um local no mapa-múndi. A cidade é preta de significados. Ela engloba inúmeras histórias. Ela também pode ser considerada como ventre, como útero, pois é a matriz que gera e permite as mais distintas transformações em seu seio. Assim como a casa, a cidade é lugar de conforto, de intimidade, onde nos encontramos com os nossos mais próximos, parentes, amigos e desconhecidos que coabitam conosco nesse espaço singular e plural ao mesmo tempo. Não há uma cidade que seja igual a outra. Mesmo com uma diversidade pulsante, cada cidade incorpora uma característica, assume uma identidade. Claro que uma identidade deslizante, mutável, que acompanha a diversidade de seu povo, mas com um forte traço do lugar¹⁶. Nesse

15 Pesavento nos apresenta que “mesmo as ‘cidades fantasmas’ – aquelas de onde a população retirou-se pelos efeitos da guerra, dos movimentos da história ou de catástrofes naturais – são reconhecíveis para nós como ‘cidades’ porque guardam as marcas, as pegadas, a alma – talvez possamos dizer – daqueles que um dia as habitaram” (PESAVENTO, 2007, p. 14).

16 Com isso queremos reforçar que, segundo Pesavento, “a cidade é concentração populacional, tem um pulsar de vida e cumpre plenamente o sentido da noção ‘habitar’, e essas características a tornam indissociavelmente ligada ao sentido do ‘humano’: cidade, moradia de muitos, a compor um tecido sempre renovado de relações sociais (PESAVENTO, 2007, p. 14, grifos da autora).

sentido, podemos dizer que muito mais do que nos rotular, a cidade nos ancora diante de outras cidades. Ela diz muito de nós e nós dizemos bastante sobre ela e dela.

Por mais que seja uma dimensão limitada e esteja em um local demarcado, a cidade cresce, evolui. De lá saem grandes pensadores, importantes produtos, obras de relevância. Saem e entram inúmeras pessoas. A cidade é uma particularidade dentro da imensidão que é o espaço do universo. A cidade é um ponto considerável e que deve ser levada em conta quando o assunto é a parceria com a formatação do mundo em que vivemos. Entender e observar a cidade por essa ótica é, de imediato, apreender de bem perto o que significa a diversidade, pois esta está estampada em cada centímetro de qualquer que seja o lugar. Entender e observar a cidade sob esse ponto de vista é abolir preconceitos e discriminações, é se permitir perder nos detalhes, é dialogar com o estranho, é contestar o familiar, é se identificar, é se diferenciar, é se sentir acolhido, pertencente, é ser inovador e/ou antiquado, é ser gente, é ser único, é ser múltiplo, é ser o de cá quando se está de lá, mas que, estando lá, contribui com ambos os lados e isso é, conseqüentemente, viver a cidade na vida que pulsa em cada um de nós.

A cidade, construção humana, é muito mais humana do que os próprios humanos. Se pararmos para observá-la atentamente aprenderemos grandes lições de solidariedade, participação, coletividade, diversidade, coabitação com o diferente, estéticas, lições de vida que precisam nos tornar melhores¹⁷. Nesse sentido, diante do que foi exposto, a cidade não se diferencia e se distancia de nós. Cada um leva a cidade dentro de si: todos os aprendizados, todos os encontros, cada descoberta, uma identidade plural que é comum ao pedaço de chão

17 Mumford salienta que “devemos restituir à cidade as funções maternas, nutridoras da vida, as atividades autônomas, as associações simbióticas que por muito têm estado omitidas ou esquecidas. Com efeito, deve a cidade ser um órgão de amor; e a menor economia das cidades são o cuidado e a cultura ddos homens” (MUMFORD, 2008, p. 685).

que residimos. Nós somos a cidade e é compreendendo isso e concebendo a cidade por essa perspectiva da diversidade e bem comum, que podemos pensar no contexto poético, o poeta como a cidade da poesia.

A Poesia como Espaço do poeta e o Poeta como Cidade da poesia

É com a compreensão de espaço e cidade abordados aqui¹⁸ que, agora, dedicaremos necessária atenção ao desfecho que se espera desse texto, ou mais do que isso, tecer pontas inconclusas que venham elucidar o porquê de termos proposto a presente relação disposta no título desse trabalho. Diante de tudo que foi explicitado desde o início, passando pela discussão sobre o espaço e depois pela cidade, não fica muito difícil entender. Este texto, tal como apresentado, carrega uma carga poética muito densa e, certamente, a nossa pretensão foi de fazer e propor uma leitura do espaço e da cidade sob uma ótica poética. Deslocamos o espaço e a cidade dos estudos geográficos e os replantamos em um terreno lírico pelo fato de enxergarmos nesses dois interessantes termos concretos, carregados de definições, um diálogo e até mesmo uma nova possibilidade de pensamento acerca da poesia e do poeta.

A poesia é o espaço do poeta! Nela estão contidas as subjetividades, as sutilezas, as nuances, os medos, as conquistas, o exterior exposto e o interior oculto do poeta. Por intermédio da poesia o poeta é capaz de dar vazão às mais inusitadas viagens. A poesia, assim como um romance, tem a capacidade de nos levar a lugares jamais visitados e, diferente deles, que geralmente são descritivos, a poesia mexe com as nossas certezas nos tirando delas¹⁹. Muitas vezes a poesia é de difícil entendimento. A razão é a primeira a se sentir coagida

18 Lembrando que essa é apenas mais uma entre tantos outros estudos acerca do espaço e da cidade. Não temos como pretensão expor verdades, mas elucidar nossos pensamentos sobre tais conceitos.

19 Com isso, “mais vale viver no provisório que no definitivo” (BACHELARD, 2008, p. 74).

e convidada a se retirar para que a imaginação entre em cena e tome conta da situação²⁰. Há poesia de toda forma e para todos os gostos. Ela é o cartão postal do poeta e isso se dá de duas formas: a primeira pela marca profunda que ela carrega do seu proponente, ou seja, dificilmente leremos uma poesia de Manoel de Barros (para quem o conhece, é claro) e não saberemos que é dele. Poesia também é identidade. Carlos Drummond, Clarice Lispector, Manoel de Barros, Cora Coralina, entre outros, tiveram um estilo original de escrever que os diferenciam e os tornam detentores de uma estética muito própria de escrita; a segunda é que, lendo uma obra poética, muitas vezes temos um pouco considerável do eu empírico do poeta exposto em seu eu lírico, ou seja, quase um cartão postal dele mesmo. Isso vem para elucidar que a poesia, o eu-lírico, pode trazer muito das experiências/vivências do poeta, o eu-empírico²¹. Os rastros que o autor deixa nos poemas. Podemos observar isso na poesia Autorretrato falado, de Manoel de Barros:

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas/
 Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da/
 Marinha, onde nasci./ Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do/
 chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios./ Aprecio viver
 em lugares decadentes por gosto de/ estar entre pedras e
 lagartos./ Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me
 apraz./ Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me/
 sinto como que desonrado e fujo para o/ Pantanal onde sou
 abençoado a graças./ Me procurei a vida inteira e não me
 achei – pelo/ que fui salvo./ Descobri que todos os caminhos
 levam à ignorância./ Não fui para a sarjeta porque herdei
 uma fazenda de/ gado. Os bois me recriam. /Agora eu sou

20 Bachelard nos evidencia que, para bem receber a poesia é preciso “que estejamos nas horas felizes da superimaginação” (2008, p. 229).

21 Gostaríamos de evidenciar que a poesia não tem a obrigação de retratar o eu-empírico do poeta. Ela é livre. Porém, não podemos anular essa vertente apresentada.

tão acaso! / Estou na categoria de sofrer do moral, porque só/ faço coisas inúteis. / No meu morrer tem uma dor de árvore (BARROS, 2010, p.324).

Na poesia supracitada, conseguimos notar, tal como mencionado anteriormente, uma conglomeração do eu-empírico com o eu-lírico manoelino dentro de uma estética de escrita muito particular de Manoel de Barros. Nessa construção de palavras, propícia a uma fusão e uma confusão benéfica dos eus lírico e empírico, a poesia, como espaço do poeta, se torna nosso espaço também. Ou melhor, espaço para que as particularidades coabitem. Nas poesias vemos o poeta de inúmeras formas. Nela, ele pode ser camaleão, mágico e é difícil apreendê-lo, em suas inúmeras poesias, de uma forma só. Difícilmente isso irá acontecer. Para não dizer impossível. A poesia revela o poeta e ao mesmo tempo o esconde, ao passo que a poesia revela e esconde o poeta de nós, leitores e dele próprio. Do mundo interior do poeta, a poesia é evidenciada a ele quase por uma psicografia. Às vezes completa e, quase sempre, em partes. Uma poesia nasce em processo dos processos do poeta. Como exposto, a poesia como espaço, como a casa do poeta, convida-o a uma visita ao interior dele mesmo e a observar cuidadosamente o máximo de incitações próximas a ele. A poesia como espaço convida o poeta a se perder nos detalhes à sua volta. Se perder nas nuances até fazer nascer particularidades imperceptíveis aos outros olhos, é nisso que consiste o olhar do poeta, é nisso que consiste o poeta e é isso que diferencia o poeta das demais pessoas. O poeta carrega o ofício do detalhe, da labuta pelo detalhe e é o detalhe do olhar do poeta que cria o charme estético dele próprio. A poesia é o apuramento do detalhe, ou melhor, é o detalhe explícito acontecendo em palavras. É por isso que nem todos conseguem ser poetas. Não por não terem nascido como esse ofício, mas pelo fato das inúmeras atividades diárias, pelo sufoca-

mento das funções sociais, não terem e não poderem ter tempo para se perderem nos detalhes e, conseqüentemente, fazer nascer poesia. Geralmente não temos tempo para nós, muito menos para o ofício de perda de tempo, ainda mais quando somos acertados em cheio pelo dito capitalista que não nos deixa esquecer em nenhum momento de que “tempo é dinheiro”. Diante desse contexto, podemos e devemos felicitar os poetas pelo ofício que eles têm. Por terem conseguido e por conseguirem, diante de todas as mazelas da vida, ser esse espaço íntimo de acontecimento poético, de surgimento da poesia. Nessa circunstância, devemos felicitar também os leitores, pois ler uma poesia, corporificando-a, é também uma perda de tempo nos detalhes. Só se incorpora uma poesia, tal como preconizou Manoel de Barros, aquele que se perde em seus pormenores²².

Já caminhando para um desfecho, nossa última ponderação deste texto é dispor o poeta como cidade da poesia. Sabemos muito bem que a cidade é uma rede complexa de memórias, histórias, atualizações e convivências, assim como o ser humano, assim como o ser humano poeta. A poesia nasce dessa complexidade. Nasce dos becos, dos muros, das ruas, das avenidas, das histórias, dos vizinhos, das histórias dos vizinhos, das rachaduras/cicatrices de uma casa, de uma árvore, de um parque transformado em praça e em prédios. Enfim, nasce da cidade interna do poeta que, por sua vez, é fruto de uma cidade, que é consequência de uma urbe. E ainda, o poeta como cidade da poesia traz para essa, suas vivências, sua relação com a cidade e com as diversas incitações que a compõe. Como já relatado, a cidade diz muito dos seus moradores e os moradores estão e são a cidade. Com isso podemos dizer que o poeta como cidade da poesia leva para os seus escritos suas des-constituições. Como uma cidade,

22 Acerca disso, Bachelard vem dizer que “para nos beneficiarmos do onirismo de tal imagem, sem dúvida precisamos inicialmente colocar-nos “na palma do repouso”, isto é, recolher-nos em nós mesmos, nos condensar no ser de um repouso que é o bem que, sem dificuldade, “temos na mão”” (BACHELARD, 2008, p. 228, **grifos do autor**).

o poeta fervilha diversidade para a poesia. O poeta é o familiar, o estranho, o morador, o *flâneur*, entre outros, vitais para a vida da poesia. A imensidão detectável e indetectável da cidade, a imensidão externa e interna do poeta como cidade são, parafraseando Manoel de Barros, matérias para as suas poesias.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas: ciência para uma vida sustentável**. Trad.: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

DA MATTA, R. Ofício do etnólogo ou como ter anthropological blues. In: NUNES, E. (org). **A aventura sociológica**. RJ: Zahar, 1978.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Trad.: Luíz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

LARROSA, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber da experiência”. Trad.: João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, Jan/Fev/Mar/Abr/ 2002. Acesso em: 02/02/2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na memória: suas origens, transformações e perspectivas**. Trad.: Neil R. da Silva. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades Visíveis, Cidades Sensíveis, Cidades Imaginárias.** In: **Revista Brasileira de História.** Junho de 2007. Acesso em: 02/05/2018 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882007000100002.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. Trad.: Selma Treviño. **Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, Vol. 2, n. 1, p. 155-185, 2011. Acesso em: 06/04/2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/9993/5473>.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Trad.: Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

COMUNICAÇÃO, ESPAÇO E PERTENCIMENTO: A *FLÂNERIE* EM UMA EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA

Ana Rita Vidica
Gabriela Alves Campos

Andar e encontrar-se

Neste artigo pretende-se refletir sobre o andar do *flâneur*¹, a partir de um relato de experiência das interferências vivenciadas por meio da visita a um espaço expositivo de fotografias documentais produzidas no Brasil no século XIX, a exposição “Marc Ferrez: Território e Imagem”, com curadoria de Sergio Burgi. A partir desse relato, pretende-se compreender como a poética pode vir à tona, por meio da relação estabelecida e descoberta do ser com seu contexto geográfico, tendo como base tanto o contexto da exposição em si, como dos acessos possibilitados pelas paisagens, objetos fotográficos de Marc Ferrez.

Neste texto, se apresenta um relato de experiência, que diz respeito à visita ao espaço expositivo da referida exposição, idealizada e organizada por uma das pesquisadoras no Instituto Moreira Sales de São Paulo, de 17 a 21 de julho de 2019. Foi com a atitude de um *flâneur* que me dispus a conhecer as paisagens da exposição de Marc

1 O *flâneur* é um personagem da obra de Charles Baudelaire, cujos significados nesse trabalho serão recuperados a partir da obra de Walter Benjamin (2006). Essa figura é um ser misterioso, que se dedica a vagar, com o olhar esvaziado para se permitir aprender cada detalhe que aparece. O flânar é uma atividade de caminhada, que se desenvolve sem tempo e é alheio à pressa, por exemplo. A *flânerie* é em grande medida um exercício de análise da vida, a partir da proposta de perceber os lugares, a cidade, de forma mais íntima.

Ferrez², caminhando exaustiva e lentamente por suas obras fotográficas e objetos, com o olhar de quem busca encontrar um significado, ou seja, um olhar que insiste em recuperar sentidos nas obras que ali estavam expostas, pois “como um animal ascético, [o *flâneur*] vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio” (BENJAMIN, 2006, p. 462). É esse olhar que este artigo busca reproduzir, recriando os significados recuperados pelas paisagens vistas nas obras fotográficas.

Assim, pretendeu-se refletir sobre o uso das exposições como meios de comunicação e como pontes de identificação do ser humano, no caso das exposições fotográficas, que se utilizam dos textos visuais para atribuírem sentidos. Essas interferências dentro do espaço da exposição constituem meios e contatos que contribuem para a descoberta do pertencimento, ou seja, uma experiência de pertença que se traduz em uma relação tanto cultural como íntima.

Sendo assim, este trabalho também se destina a refletir sobre a geopoética dos espaços como meio de inspirar o imaginário humano através da conexão da experiência sensível do observador com as imagens apreciadas em exposições. Tem-se que a experiência do ser humano com a cidade, e com as imagens da cidade, é também uma experiência de vida, que o define, que o inspira, causando interferências.

A proposta do *flâneur* é uma alternativa para o ser na cidade encontrar-se, buscar asilo, uma das maneiras mais diretas para refletir sobre a cidade, que são as paisagens contemporâneas, que apesar de sua concretude, sustentam narrativas que se respaldam em seus muros, suas construções, nos grafites e em outras interferências, que são mais do humano do que do concreto em si.

2 A visita à exposição Marc Ferrez: Território e Imagem fez parte de um estudo de campo integrante de uma pesquisa de mestrado do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Por isso, em alguns momentos, este texto será escrito em primeira pessoa, para demarcar a experiência realizada nesta visita.

Por isso, o ser não apenas faz parte da cidade, ele a reconhece como seu lar, a usa, a danifica, e mais do que isso, reflete sobre seus atos em relação à cidade, sobre o que ela significa, o que possibilita, do que o aproxima. Assim, o ser faz trocas com a cidade, seja como forma de mostrar sua insatisfação com o espaço urbano, por meio do dano, dos vandalismos, seja como forma de mostrar carinho, por meio do cuidado, do acolhimento, da interferência artística. A teoria da geopoética para Gisele Santos (2014) se insere como uma medida para compreender a experiência humana e seus rastros (COELHO, 2009), neste trabalho mediado pelo rastro das imagens fotográficas, sua mensagem e sua interferência nos dias atuais. Para Santos (2014), a geopoética pode inspirar o imaginário humano por meio da experiência sensível do observador com as imagens apreciadas.

Tentou-se responder às seguintes questões: como a poética e interferências do contexto geográfico podem vir à tona por meio do exercício de flunar? De que forma o contexto de uma exposição fotográfica pode servir de exemplo sobre as possibilidades de mediações e interferências do corpo para acionamento da memória? Dito de outra forma, quais as potencialidades da exposição fotográfica, enquanto meio de comunicação, para acionamento dos sentidos e do corpo?

Fotografia e olhar

Dentre os vários parâmetros que poderiam ser escolhidos para investigação da forma como o olhar e o corpo humano percebem a paisagem, a fotografia se mostra adequada, pois além de dar origem a produtos físicos, ela estabelece um código próprio, uma mensagem visual, na qual é possível reconhecer signos e significados que comunicam e direcionam a investigação para reconhecer como o emissor e o receptor interagem com a mensagem, nesse caso, o emissor é o

fotógrafo, o receptor, o leitor da imagem e a mensagem são as mensagens visuais.

A história da fotografia demonstra que seu invento modificou a forma do ser humano se relacionar com o mundo, pois o que ela propõe é um contato novo: pela primeira vez foi possível criar imagens técnicas, e assim, novos vínculos com a imagem que se produz, não sendo necessário, por exemplo, estar presente em determinado contexto para poder vivenciá-lo, mas tal vivência pode ser apresentada nos acionamentos possibilitados pelo olhar para a fotografia.

Esse olhar é defendido aqui com certa diferença do exercício de ver. Ou seja, essa relação íntima com o mundo é dada pela fotografia fora da redoma da passividade. Ela não se mostra num olhar desatento. O olhar para a fotografia que promove a vivência é o olhar atento, que interroga. Conforme coloca Cardoso (1993 p. 349): “Ela, a simples visão, supõe e expõe um campo de significações, ele o olhar - necessitado, inquieto e inquiridor - as deseja e procura, seguindo a trilha do sentido”. Assim é também o olhar do *flâneur*, como discutiremos adiante.

Para Crary (2012), o invento da fotografia, aliado a todas as transformações sociopolíticas globais entre os séculos XVII e XIX, é considerado um dos objetos transformadores de sentidos, ao lado, por exemplo, da reorganização dos territórios. É desta forma que a visão humana, dentro do contexto de política do corpo, ganha notabilidade, dando origem a um novo sujeito observador, como componente da nova economia cultural de valor e troca.

O peso que recai sobre a visão, em detrimento de todos os outros sentidos, é mais uma possibilidade de presenciar o singularismo do corpo do sujeito observador e poder investigar quais são as formas de acesso que possibilitam o acesso dos outros sentidos para uma experiência mais completa e harmônica do corpo. Para Chêne (2006) o olho humano assume a visão fo-

tográfica da cidade, e das coisas de uma forma geral, ao passo que a própria cidade mescla o que é do espaço e o que vem da publicidade ou é midiático e é dessa forma que o olho inventa e reinventa paisagens, apelando à fabricação de visões múltiplas. Essas são questões da percepção que ficam borradas dentro da estética do urbano e subentendidas em exposições como a aqui estudada. Para pensar a fotografia podemos seguir o próprio raciocínio de Chêne (2006):

A paisagem urbana não termina nos limites, nas molduras, nos campos. Há um jogo de trocas incessantes entre materialidade e imaterialidade, real e ficção. A cidade e o espaço da cidade existem também nas imagens que circulam, que vemos sem ver e que o olhar urbano faz sair de seu enquadramento (CHÊNE, 2006, p. 148).

O processo de construção da representação atua na produção da obra fotográfica, conforme intenção, aspectos culturais, estéticos, ideológicos e técnicos que participaram da formação do olhar do fotógrafo (KOSSOY, 2002). Esse conteúdo, quando participante de um contexto expositivo, ganha ainda mais margem para análise, pois existe um caminho de análise, um raciocínio, um caminhar previsto no processo de curadoria, e assim como descreve Benjamin (2006, p. 460) sobre o andar do *flanêur* na rua, também o andar na exposição se configura uma condução a “um tempo que desapareceu”, mas que se propõe ser recuperado.

Não apenas a forma de observar imagens pode ser reconhecida ao estudar as técnicas e o próprio sujeito observador, mas também a forma de produzir imagens é um exercício passível de análise. Por isso, o exercício de reconhecer, dentro do contexto de produção, as intenções da mensagem visual produzida.

Fotografia do século XIX no Brasil

O invento da fotografia gerou consequências e interferências sociais, determinadas pelo seu uso e funções em cada espaço geográfico. No Brasil do século XIX, ela foi um dos instrumentos usados para construir as faces de um país desenvolvido, civilizado, num projeto de “implantação de uma civilização nos trópicos” (KOSSOY, 2002, p. 74). Por meio das fotografias dessa época é possível perceber as nuances da história do Brasil Império, os significados e intenções dos olhares que as produziram. Nesse contexto, a fotografia documental, devido ao seu reconhecimento como “espelho do real”³, configurava a prova de um Brasil moderno, cujas temáticas da civilização e da natureza apareciam como centrais da formação ideológica do Brasil que se apresentava.

Carvalho (1998) ressalta que a paisagem adquire um papel ilustrativo, decorativo e simbólico em um ambiente urbanizado e como imagem de produção, engajada no processo produtivo, por exemplo ao contextualizar a fotografia de fazendas, ferrovias, portos. E a natureza, de forma geral, aparece como enredo de outra conjuntura, que dá a ver um processo de industrialização e urbanização do país.

Além das paisagens, que fazem parte do repertório visual do século XIX, as fotografias etnográficas com os retratos de índios e negros são produções que se sobressaem. Em geral, imagens que reafirmaram estereótipos do receptor europeu. A fotografia do negro e do indígena demonstrava a conjuntura de coisificação e tipificação destes povos. A paisagem com imagens de indígenas e suas aldeias, e a proximidade com a mata virgem são aspectos que contribuíram para criação do mito do Brasil “como um império de feições euro-

3 Termo definido por Dubois, em *O Ato Fotográfico* (1993) para referir-se à sensação de analogia presente na imagem, sua capacidade mimética, em ser semelhante ao seu objeto, que se refere, principalmente à recepção nas primeiras décadas após o invento e legitima a foto como documento.

peias erguido valentemente em plena selva tropical” (VASQUEZ, 2002, p.19).

Pode-se perceber por essa curta discussão, como as mensagens visuais podem manifestar significados, expressos por meio de códigos visuais próprios, que nos permitem entender os discursos e mensagens construídos, essencialmente ligados à imagem. Nesse sentido, Samain (1993) expõe:

■ Não existem fotografias que não sejam portadoras de um conteúdo humano e conseqüentemente, que não sejam antropológicas à sua maneira. Toda fotografia é um olhar sobre o mundo, levado pela intencionalidade de uma pessoa, que destina sua mensagem visível a um outro olhar, procurando dar significação a este mundo (SAMAIN, 1993, p.7 *apud* ACHUTTI, 1997, p. 36).

Não só as fotografias, mas a construção de um espaço expositivo que contenha fotografias, é um espaço estudado e configurado de maneira que se apresente e contenha um sentido e discursos próprios, que consiga margear os corpos e guiar o seu olhar na direção desejada. Para Baião (2016, p. 2) “as exposições determinam o modo como a obra de arte é mostrada e recebida, influenciando o seu impacto no panorama artístico geral, na crítica da arte e no mercado”. E esta é também a perspectiva defendida por esse trabalho, principalmente por se tratar de um tipo de exposição cuja produção artística é de outro tempo, outra realidade cultural e social.

A fotografia de Marc Ferrez e a Exposição no IMS

Marc Ferrez foi um dos grandes fotógrafos do século XIX, cuja pluralidade de objetos fotografados gerou um acervo de mais de 15 mil imagens, vendidas ao Instituto Moreira Salles pelo neto do fotó-

grafo, Gilberto Ferrez, grande pesquisador que nomeia a coleção e transformou o autor no mais significativo fotógrafo do período no acervo do IMS. Marc Ferrez traz em suas fotografias as paisagens panorâmicas, vistas das cidades, retratos de grandes figuras da época, profissionais das mais diversas áreas, imagens dos negros e indígenas, dentre várias outras temáticas que pode abordar.

Ferrez é muito conhecido pelas imagens icônicas do Rio de Janeiro e entorno:

Ferrez registrou muitas das obras urbanas realizadas no período [segunda metade do século XX], como a construção dos novos sistemas de captação e abastecimento de água em diferentes pontos do Rio de Janeiro, fundamentais para a expansão da capital, documentando também as florestas e cachoeiras que estabelecem fronteira entre o natural e o construído no entorno imediato da cidade (BURGI, 2019 p. 91).

Mas o fotógrafo também desenvolveu registros do interior do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Santa Catarina. Como fotógrafo da Comissão Geológica do Império teve a oportunidade de visitar locais mais distantes como Bahia, Sergipe, Pernambuco e Alagoas. A pluralidade e boa conservação de sua produção fazem com que Ferrez seja considerado um dos mais importantes fotógrafos do Brasil em seu período.

Além de sessões específicas e fixas no acervo online do IMS, as obras de Marc Ferrez frequentemente ganham exposições nos espaços físicos do Instituto. A exposição visitada⁴ – Marc Ferrez: Ter-

4 A escolha desta exposição se deu por dois motivos. O primeiro deles diz respeito a uma experiência tida com o fotógrafo em questão, com a oportunidade de curadoria da exposição “Fotografia no Brasil Império: Nascimento da foto de Imprensa”, que surgiu no interior da disciplina “Jornalismo Especializado: Nascimento da fotografia de Imprensa no Brasil”, oferecida ao Curso de Jornalismo da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC/UFG) no ano de 2016. A exposição foi estruturada em uma das salas do prédio da FIC e aberta ao público universitário e à comunidade vizinha

ritório e Imagem – conta com mais de 300 itens entre fotografias, câmeras e documentos, numa mostra que discute o papel da imagem fotográfica no processo de exploração do território nacional e de sua construção como ideia de nação.

A exposição abarca e apresenta a variedade da extensa obra do fotógrafo realizada nos mais de 50 anos em que atuou profissionalmente no país. Ao todo, o ambiente expositivo foi dividido em oito salas dedicadas ao trabalho inicial de Marc Ferrez com paisagens; o trabalho do autor como oficial da Comissão Geológica do Império no Brasil; também fotografias coloridas produzidas pelo autor com a técnica de autocromo⁵ entre várias outras temáticas que tornaram Ferrez um dos protagonistas das primeiras décadas da fotografia no Brasil.

A exposição “Marc Ferrez: Território e Imagem” é apresentada já no primeiro painel da mostra como uma demonstração da carreira inovadora e colaborativa do autor, que não apenas contribuiu para a documentação das regiões do território brasileiro, mas também colaborou com diversas pesquisas voltadas para a aplicação da fotografia na ciência. O texto de abertura da mostra ressalta como o acervo fotográfico de Marc Ferrez documenta as transformações no campo da imagem, da ciência, da tecnologia e das estruturas política, econômica e social do país.

Por isso, a obra de Marc Ferrez é considerada uma plataforma singular para compreensão do país e sua representação, abarcando algumas décadas do Império e também da República do Brasil. Um

ao Campus II da UFG durante o mês de outubro do mesmo ano. Também a obra do fotógrafo Marc Ferrez foi estudada no interior da pesquisa para produção do Trabalho de Conclusão de Curso, da mesma autora, intitulado “Fotografia documental: um olhar sobre a produção fotográfica no Brasil do século XIX”. A proximidade com a obra do autor fez enxergar o potencial das mensagens visuais produzidos para a pesquisa em curso, no interior do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFG.

5 O autocromo é uma técnica criada pelos irmãos Lumière, na França, em 1907 e se baseia no uso de um negativo sobre uma placa de vidro coberta com uma emulsão de amido de batata colorida de vermelho, verde e azul, o que permitia dar aparência colorida. A técnica permitiu Marc Ferrez, além de novas produções, refazer, a cores, várias fotografias clássicas.

dos elementos marcantes da exposição é a foto *Pão de Açúcar, outeiro da Glória e bairro da Glória, vistos de Santa Tereza*, que foi impressa digitalmente e cobriu toda parede à direita do painel de abertura. A fotografia foi produzida com câmera panorâmica de varredura⁶ e nela, Marc Ferrez aparece duas vezes em primeiro plano.

A exposição foi composta por fotografias, álbuns, negativos e equipamentos fotográficos diversos que pertencem ao acervo de Marc Ferrez, preservados pelo IMS. A exposição utilizou também alguns recursos tecnológicos em alguns painéis com alternância de *slides* de fotografias de Marc Ferrez; também com telas *touchscreen* espalhadas pelos ambientes, que permitiam escolha da temática ou ano para acesso às demais obras fotográficas de Marc Ferrez; permitindo acesso a vídeos explicativos da vida e obras do autor, e também permitiu acesso a obras feitas pelo autor com perspectiva 3D.

O circuito da exposição⁷ não respeitou/se prendeu à linha cronológica de produção do autor, mas sim à temática, separando as fotografias com referência à ciência; ao cinema e em cores; as panorâmicas; a fotografia clássica; a de construções e obras de engenharia; as de cidade; as que retratavam a sociedade escravocrata; as referentes ao trabalho do autor com a Comissão Geológica do Império do Brasil, entre outros.

O andar do *flanêur*: como se reconhecer no espaço geográfico

Após a apresentação breve sobre o fotógrafo e a exposição visitada, parte-se para a percepção da mesma pela experiência de visi-

6 De acordo com Ceron (2019) a panorâmica de varredura é um equipamento inventado pelo engenheiro David Hunter Brandon (1821 -1893) e trata-se de uma máquina com mais de 100 quilos, que possibilita a realização de panorâmicas sem as distorções provocadas pela justaposição de várias imagens para formar uma única. Marc Ferrez teria encomendado o instrumento especialmente com Brandon, começando trabalhos com ele no ano de 1878.

7 O canal do Instituto Moreira Salles produziu uma série de vídeos sobre a exposição Marc Ferrez: Território e Imagem, sobre vida e obras do fotógrafo, entre outros assuntos que circundam os temas da exposição, disponível em:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLC90FSGUmLhRZBQvEArIHVMGbr_itZNzI

tante, feito pelo andar lento e atento, como um *flâneur*. Entende-se que experiência é um dos principais elos que se cria com as coisas, seja um lugar, uma pessoa, uma situação. O exercício de flânar é, neste sentido, uma possibilidade de experienciar os lugares, no qual se dedica à compreensão dos fenômenos que estariam à volta, reconhecendo a personalidade de um lugar, e para além de sua história, entender seus vínculos com os seres e as interferências do processo de identidade urbana na construção da identidade do ser a partir da memória de suas paisagens e da sua relação com o espaço.

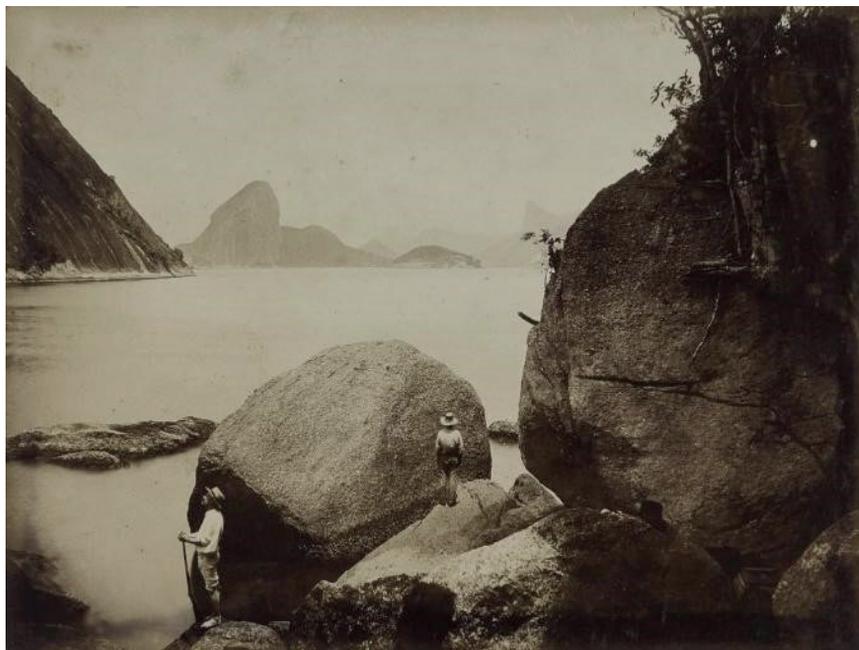
O andar pelo espaço expositivo das fotografias de Marc Ferrez com a atitude do *flâneur* foi uma experiência de aprofundamento, não apenas na realidade da exposição que se demonstrava, mas também nos recursos e acessos possibilitados pelas fotografias, imagens de um país que buscava ser reconhecido. O andar do *flâneur* prescinde uma dedicação esvaziada, isto é, que está disposta a encher-se. Desta forma, nas cinco oportunidades que pude visitar a exposição, a fiz com o caráter de quem vagueia e se permite encher do que se passa, do que se mostra.

Foi dessa forma que pude vaguear desde as paisagens do Rio de Janeiro, que marcaram a primeira fase da obra de Marc Ferrez e que se destacam como maioria dentre as obras expostas, e me permitir sentir como o fotógrafo de outrora, que olhava com os olhos de quem devia vender certa imagem de cidade capital do país e documentar cada uma de suas transformações. Mas também passei por pessoas, não sendo um exercício fechado, já que a mostra estava aberta à visitação. Nessa experiência pude sentir, ouvir e observar as reações dos corpos tímidos ou presunçosos que se misturavam na galeria, numa apreciação intimamente solitária e espacialmente grupal.

Neste sentido, é importante ressaltar que o corpo, para a construção deste relato, não é considerado apenas uma localização orgânica do ser, mas objeto que comunica e reage. Essa relação que se dá

na circulação das imagens, como aponta o autor, pôde ser percebida ao olhar a fotografia “O Pão de Açúcar, vista de Niterói” (1885). Me vi contemplando a paisagem, como os dois elementos humanos da foto, que olham a paisagem, contemplando-a, aparentemente com o mesmo manto curioso e despreocupado que eu, 139 anos depois. Um belo exemplo da fotografia paisagística de Marc Ferrez que, neste momento, se consagrava como fotógrafo, tendo fotografado os mais relevantes empreendimentos de engenharia do país (CERON, 2019).

Imagem 1: Pão de Açúcar, vista de Niterói, Rio de Janeiro, Marc Ferrez, c. 1885



Fonte: IMS, 2019.

A fotografia de Marc Ferrez é uma contemplação das mudanças políticas e econômicas pelas quais o Brasil passou durante o século XIX, uma referência no Rio de Janeiro, de um movimento que ocor-

ria em todo o país. A fotografia recupera a relação entre a paisagem e o progresso industrial. E foi realizada uma série de registros sobre a chegada da Modernidade no Brasil, não apenas por Marc Ferrez, mas outros fotógrafos contemporâneos como Militão de Azevedo e August Stahl, cujas fotografias também estavam expostas em uma das paredes em que se contextualiza o trabalho de Ferrez em relação a outros fotógrafos da época.

A paisagem muitas vezes surge na obra de Ferrez atravessada por alguma obra, uma construção, um edifício, às vezes, pela perspectiva ou próprio significado imbuído dentro do motivo fotográfico escolhido para refletir sobre o futuro, o progresso:

Imagem 2: Passeio Público, Rio de Janeiro, c.1872



Fonte: IMS, 2019

Caminhando pela exposição vê-se que o território do Brasil oitocentista retratado constitui um misto entre construções modernas e aspectos da vegetação natural. As riquezas naturais quase sempre aparecem como pano de fundo para o movimento, o progresso, a atividade. Quando contextualizam o território da cidade criam a sensação de segurança, pois no discurso fotográfico, a modernidade, os recursos médicos, a possibilidade de trabalho, a moradia confortável se instala logo ali, na cidade, no edifício, no ideal de civilização.

Nádia Santos (2013) posiciona a cidade como paisagem contemporânea, cujo aspecto real muitas vezes se mistura com a paisagem construída e imaginada, por meio das quais se elege a memória coletiva, em essência da identidade social que as permeia. Esse aspecto pode ser visto na obra de Marc Ferrez quanto ao que ela representou, à sua época e às nuances de significado que continua construindo.

Nas obras de Ferrez, a evolução urbana é um retrato artístico da cidade. Já tendo analisado previamente fotografias que retratam a expansão das cidades, me impressionei com a capacidade de apreensão da sala da exposição por parte dos visitantes, não apenas da minha pessoa. Me chamou a atenção a discussão de duas senhoras anônimas. Elas falavam sobre o que hoje são construções do Rio de Janeiro, e uma questionava a outra sobre o reconhecimento de determinadas partes de cada obra no contexto atual da capital fluminense, possibilitando mostrar o cruzamento temporal, do passado (a fotografia do séc. XIX) e do presente (olhar desta fotografia no séc. XXI).

Assim como existem os traços simbólicos presentes em todas as cidades, os marcos essenciais que designam localidades, como o Cristo Redentor está para o Rio de Janeiro, também os traços memoriais elegem e legitimam as cidades e seus espaços. Aí se encontra a fotografia, um testemunho, um traço memorial, cujas paisagens que contemplam comunicam. As “paisagens são dotadas de memória

que deixam seus traços e rastros sensíveis tanto na materialidade e visualidade como nas produções artísticas” (SANTOS, 2013, p. 66).

Neste trabalho entendemos que as paisagens deixam traços, rastros e vestígios. Parte-se da ideia de traço, rastro, vestígio conforme trazida por Benjamin (2010). Para o autor, o aparecimento da temática dos vestígios, rastros ou traços (Spuren) surge em decorrência do declínio da aura com o surgimento da fotografia e do cinema. Com isso, vestígio se contrapõe à aura. Enquanto o primeiro é a “aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que deixou”, a segunda é a “aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca”. Em consequência disso, no vestígio, “apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 2010).

Já que a fotografia promove o declínio da aura, ao mesmo tempo, abre-se a possibilidade de relação com o vestígio. Isso vai ao encontro à proposição de Coelho (2009) na perspectiva da fotografia como registro, implicando ser o rastro de algo que aconteceu, possibilitando o contato no presente.

Coelho (2009, p. 18) expõe que os traços da paisagem se referem a vestígios do tempo atual ou passado, “os traços remetem ao relevo da história com seus múltiplos vestígios acomodados através das dinâmicas espaciais ao longo do tempo”. A mesma autora, Letícia Coelho (2009) comenta também a evidência dos rastros, que são palpáveis, os registros, possíveis de serem resgatados, em formas de imagens, materiais ou falas.

Logo, a exposição fotográfica se converte nos rastros dessa paisagem do século XIX. Essa noção de rastro ou vestígio vai ao encontro da discussão proposta por Benjamin (2010). Assim, a memória pode ser recuperada ou reconstruída por meio da comunicação, no espaço, no tempo do pertencimento, ou seja, o olhar atua como meio de transporte de onde são comunicados os traços e rastros sensíveis,

materiais ou imateriais, que são formas de memória. O pertencimento é a chave dessa leitura, dessa comunicação. Neste trabalho a fotografia, a exposição e seus suportes e conteúdo são traços e rastros das paisagens construídas, que possuem mensagens, que, por sua vez, comunicam vestígios de outros tempos e espaços. Essa experiência é dinâmica, ela dialoga e interfere, e é por isso que aqui a intitulamos de pertencimento, um sentimento que vincula, que enlaça, que troca.

A geopoética de Marc Ferrez

Caminhar pelas obras de Marc Ferrez se destacou como uma experiência completamente diferente da experiência de folhear livros ou acompanhar o acervo online. Como conhecedora prévia das obras do autor, nesse momento de caminhar por elas, enquanto exposição não guiada e com a atitude de *flâneur*, possibilitou aproximação, não só da obra, mas dos objetos fotográficos, seu motivo e sua história. Recupera-se assim o potencial das exposições enquanto meios de comunicação, imbuída do potencial de ação comunicativa em suas três perspectivas principais:

Processo interativo de transmissão e renovação do saber cultural, do ponto de vista da intercompreensão; de promoção da integração social pela solidariedade, do ponto de vista da coordenação da ação, e de formação da identidade pessoal, do ponto de vista da socialização (COELHO, 1989, p. 31).

Entendendo, principalmente o potencial das exposições na formação da identidade pessoal, é possível compreender a exposição de Marc Ferrez como um produto histórico e artístico que dá a ver o Brasil e outrora. Caminhar pelas obras de Ferrez é caminhar pelo Brasil do passado sob a ótica da exaltação, como se pretendia fazer

à época. Contudo, olhar essas fotografias hoje pode gerar não uma exaltação somente, mas uma crítica à fotografia produzida, com pretensão de apresentar um Brasil ao olhar estrangeiro ou mesmo ao se comparar com estado atual de muitas cidades brasileiras que, refletem abandono e descaso, sobretudo do poder público.

Experiências como essa aproximam a visão e o corpo da possibilidade da experiência sensível e é aí que se encontra tanto a geopoética da capacidade de comunicação das exposições, na recuperação do sentimento do ser humano com as imagens que interferem, que são próximas, neste caso, da história do nosso país, de suas paisagens, seu povo e suas relações. Santos (2014) reflete como a imagem poética do contexto geográfico pode estar em confluência com o ser poético latente da alma. Assim, a objetividade da fotografia pretendida durante o século XIX é lapidada dentro do exercício do olhar atento do *flâneur*, não para ser totalmente interpretada, concluída ou ter sua verdade consumada, mas ao espaço à subjetividade do olhar, à experiência sensível, a vivência da imagem transborda, interfere no mundo, pois suas verdades são postas em prova dentro da geopoética da exposição fotográfica.

Considerações finais: flunar para conhecer a história

O exercício de caminhar pela exposição e se perceber dentro dela pareceu muito próximo do sentimento de estar presente, isto é, mergulhar ativamente no espaço geográfico em que se localiza a fotografia, ou seja, o objeto posto à reflexão, e entender como ele interfere no corpo e na história de vida é o mesmo que estar atento, observar o que está proposto, pertencer ao espaço. O relato aqui descrito se deveu a um ambiente expositivo que possibilitou diversos estímulos, devido ao uso de diferentes imagens e materialidades, além da diversidade de temáticas fotografadas, mas tratando-se de um autor específico, cuja

obra e história já nos eram íntimas. No entanto, apesar deste ser um relato individual de vivência, com o exercício da *flânerie*, ele se demonstra como uma possibilidade de compreensão das imagens e memórias do urbano, do contexto geográfico, que evocam e carregam narrativas culturais e sociais, e mais intimamente comunicam histórias, não só gerais ligadas ao desenvolvimento do país, como também, particulares, através dos olhares dos visitantes da exposição.

O exercício de flunar foi, majoritariamente, fluido. A observação e o sentimento do corpo em relação ao ambiente e às pessoas que o circundam, tudo pôde ser facilmente percebido. Por outro lado, este foi também um exercício um tanto exaustivo, como se trata, geralmente, a *flânerie*, onde a observação se passa por um processo de investigação.

A exposição de Marc Ferrez não se mostrou apenas um lugar de passagem, mas um lugar que ativa a comunicação, que ativa a formação de consciência, tanto pelas temáticas que aborda, como pelas paisagens que propõem visualidades tão próximas do contexto contemporâneo, seja pelos rastros físicos, por exemplo, uma construção que se manteve com o passar dos séculos, ou pelos rastros simbólicos, como os gatilhos que provoca ao tratar o trabalho na colheita do café.

Encontra-se assim uma possibilidade de exercício para exposições fotográficas que se estende para quaisquer espaços geográficos, pois todas as paisagens urbanas carregam consigo traços e memórias, e, por consequência, resquícios de identidades tanto no que se refere ao físico, às construções, à paisagem, tudo o que se pode ver e sentir, mas também ao imaginado, às memórias múltiplas que os lugares podem evocar.

Ao flunar, o ser se torna consciente de si, do seu corpo que comunica, que anda, que permeia memórias, pronto para acionar o reconhecimento não apenas de seus vínculos com a imagem, mas consigo mesmo e com sua identidade. Flunar é uma possibilidade de

encontrar na geopoética dos espaços a poética de si mesmo e construir, ou reconstruir, as paisagens e encontrar-se enquanto habitante real dos espaços.

Referências Bibliográficas

ACHUTTI, Luiz. **Fotoetnografia**: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo. 1997.

BAIÃO, Joana. Memórias de exposições: o projeto RaisExpo. In: **MIDAS** [online], 6 | 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/>> Acesso em 14/07/2019.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Paris do Segundo Império. In: **Obras escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BURGI, Sérgio. **Marc Ferrez: Território e Imagem**/ Org. Sergio Burgi, São Paulo: IMS, 2019.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: **O Olhar**. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 4ª reimpressão. 1993.

CARVALHO, Vânia Carneiro. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: Annateresa Fabris (org.), **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CERON, Ileana Pradilla. **Marc Ferrez**: Uma cronologia da vida e da obra. São Paulo: IMS, 2013.

CHÊNE, Amélie. Percepções corporais do mundo urbano. IN: **Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais** / [Organizadores]: Henri Pierre Jeudy e Paola Berenstein Jacques, tradução: Rejane Janowitz - Salvador: EDUFBA, 2006.

COELHO, Letícia. A Paisagem na Fotografia, os rastros da memória nas imagens. IN: **GPIT: Grupo de Pesquisa Identidade e Território UFRGS**. Repositório on-line, 2009. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gpit/artigos/>, acesso em 15/07/2019.

COELHO, Teixeira. O que é ação cultural. Editora Brasiliense. Coleção Primeiros Passos. 1989

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

IMS: **Acervos: Fotografia**. Disponível em: <<https://ims.com.br/acervos/fotografia/>> Acesso em 14/07/2019.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2ª Ed, 2002.

SANTOS, Nádía Maria Weber. Rastros Memoriais de paisagens urbanas: a identidade em palimpsesto da Cidade de Quebec/ Canadá. IN: **Revista Latino-Americana de História**. Vol. 2, nº 7, setembro de 2013.

SANTOS, Gisele Cristina. **A Geopoética do Espaço no Teatro: Relação entre espaço e paisagem na dramaturgia de Federico García Lorca**. Tese apresentada a Universidade de Brasília Instituto de Artes. 2014.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ZÉ PEREIRA: A RUA, O MASCARADO E O BUMBO

Marcelo Fecunde de Faria
Robson Corrêa de Camargo

Este texto é uma reflexão sobre o grupo carnavalesco Zé Pereira¹ e sua capacidade de transformar momentaneamente a paisagem visual e sonora das ruas por onde passa. Sendo uma das manifestações culturais do carnaval, acontece nos 15 dias que antecedem o carnaval e finda um dia antes da data de início do carnaval nacional. É caracterizado por jovens e crianças, que, em dias diferentes, saem mascarados e com macacões coloridos (figurino predominante) pelas ruas do município de Itaberaí-Goiás² acompanhados de um grupo de batucada tocando instrumentos de percussão. As “saídas”, como as intitulam os participantes, são seguidas por uma audiência que se forma na espera pelos mascarados, momento este que se assemelha a uma procissão. Os trajetos pelas ruas se alteram a cada saída e, além da audiência que o acompanha em caminhada, atraindo os olhares de transeuntes nas calçadas, nos carros, nas janelas e portas das casas.

- 1 Esta nomenclatura pode ser encontrada em algumas regiões do Brasil e Portugal, designando uma diversidade de grupos e suas variações estruturais. Em Portugal estes grupos são caracterizados por tocadores de bumbos e no Brasil alguns grupos tem em sua composição bonecos-gigantes, homens de vestidos, mascarados, entre outros elementos.
- 2 O município de Itaberaí, antiga Curralinho depois Itaberay (Rio das Pedras-Brilhantes, em Tupi-Guaraní). Cidade agrária (milho, feijão, arroz, laranja, soja, tomate, leite) depois de agroindústria, na década de 1990, com a chegada da Super Frango, abatedouro de frangos e produção de alimentos. Local de renda agrônoma, com muitos estabelecimentos comerciais que fazem girar uma economia que cresce perante os índices a cada ano. Com uma população de mais de 45 mil habitantes vive em estado de diversificação cultural, devido ao grande número de migrantes da região norte do Brasil que chega em busca de trabalho na indústria de alimentos. Os festejos do carnaval são considerados os momentos dos encontros entre os habitantes, que se inicia com o Zé Pereira. Sendo este considerado como um evento importante para a comunidade, pois carrega em si, uma história de transformações nos modos de se brincar o carnaval.

Figura 1: Zé Pereira. Saída das crianças, ano 2020. Arquivo do grupo.



Fonte: Arquivo do grupo

A manifestação que percorre as ruas do município de Itaberaí-GO tem quase 100 anos, sendo que não é possível datar o ano de início, possui uma estrutura de associação juridicamente organizada, com ensaios e planejamentos durante o ano, e atividades extras, fora do tempo do carnaval. A liderança e coordenação das ações do grupo é do mestre Hildo, mentor, diretor e membro fundador. Mestre Hildo da Silva Espíndola nasceu em 1945 no município de Itaberaí, teve uma infância marcada por dificuldades em uma família de 12 irmãos. Estudou até a 4ª série do ensino fundamental. Iniciou sua trajetória no Zé Pereira como mascarado, depois como membro da batucada, na época quem coordenava as ações era o Sr. Sebastião Coelho, considerado como o grande animador das festas no município, principalmente o carnaval, sendo reconhecido entre os itaberinos de classe média e intelectual.

Hildo demonstra simpatia ao falar da sua história no grupo, gosta de frisar que mesmo quando se mudou para a cidade de Goiânia, capital de Goiás, continuou sua participação como membro, estando presente em todas as saídas. Mestre Hildo conta que: “em 1965, não houve saída do Zé Pereira, pois não havia liderança, não havia quem continuasse o trabalho do Seu Sebastião Coelho, e sem alguém pra puxar a carroça....”³ (entrevista, 2013). No ano seguinte, com 21 anos de idade, morando novamente em Itaberaí, ele assume a liderança do grupo, estando na organização desde então. Aposentado e avô, como ele se intitula, ministra oficinas de percussão para jovens e para os iniciantes na batucada do Zé Pereira.

Para que a manifestação desenvolva suas atividades Mestre Hildo mantém uma equipe de organização com cerca de 10 pessoas entre familiares e jovens amigos, esta equipe trabalha o ano todo e se responsabiliza por fazer as preparações do espaço de saída, local este que se tornou sede do grupo, oferecendo assistência para cada participante mascarado, tocador na batucada e audiência nas ruas. A música é tocada pelos instrumentistas de percussão intitulados de batucada, que unem, ao estilo grupo de fanfarra, bumbos, caixas e tambores. Estes ensaiam durante o ano sob regência do próprio mestre Hildo que também ensina aqueles que querem aprender.

Para ser um tocador na batucada é preciso estar nos ensaios mensais, tocar um dos instrumentos e ainda passar na avaliação do mestre Hildo que acontece nos ensaios ou durante o processo de ensino para os iniciantes. Já o folião mascarado pode se inscrever no período em que são abertas as inscrições, que geralmente acontecem duas semanas antes da data de saída, não há ensaio, mas cada jovem ou criança no ato da inscrição se compromete a produzir sua própria vestimenta. O processo de escolha da máscara e da vestimenta pode demorar o ano todo, mas entre os jovens há um sistema de troca de máscaras e das

3 Entrevista cedida no ano de 2013 em Itaberaí-Go, arquivo pessoal.

vestimentas, que em sua maioria é preparada por costureiras da região nas comunidades em que vivem. Estes jovens são de várias regiões do município, com predominância para as mais periféricas, tendo em vista que estas possuem uma quantidade maior da população juvenil. São jovens estudantes que estão no mercado de trabalho, portanto, na vida ordinária, e se dividem entre trabalhar, estudar e momentos de lazer. É notável que, ao verificar as relações destes jovens e crianças com o Zé Pereira, encontra-se que em sua maioria são nascidos em Itaberaí-GO ou filhos de nascidos que já foram mascarados. Em média pode-se dizer que 90% das crianças e jovens participantes são nascidos no município, enquanto 10% imigrantes de outras regiões do país, tendo predominância a presença de originários dos estados do Pará e Maranhão.

Figura 2: Zé Pereira. Preparação para as saídas na sede do grupo, ano 2020.



Fonte: Arquivo do grupo.

As máscaras, que antes eram elaboradas pelos participantes em suas casas por meio da papelagem, que consistia em utilizar papéis picados e cola sobre um molde de argila, hoje são compradas no mer-

cado. Desde a década de 40 as máscaras industriais já adentravam a manifestação, substituindo a cada ano as máscaras produzidas artesanalmente pelos participantes. O ato de comprar a máscara acontece todos os anos, considerando que alguns jovens trocam a máscara anualmente. As máscaras são vendidas no comércio local, com intensificação da variedade de produtos próximo ao período de início do Zé Pereira, em janeiro vê-se máscaras penduradas sobre ganchos dentro e fora das lojas de variedades.

Alguns jovens trocam máscaras e vestimentas entre si com o intuito de não permanecerem iguais ao ano anterior. As máscaras industriais são confeccionadas em borracha (látex) e representam monstros inspirados no universo de terror do mundo cinematográfico, a composição do figurino tem variações entre macacões e vestidos usados, alguns mascarados utilizam perucas quando as máscaras permitem seu encaixe nas cabeças.

Figura 3: Zé Pereira. Mascarados em caminhada, ano 2020.



Fonte: Arquivo do grupo.

Figura 4: Zé Pereira. Mascarado aguardando a saída, ano 2020.



Fonte: Arquivo do grupo.

Figura 5: Zé Pereira. Criança mascarada aguardando saída, ano 2020.



Fonte: Arquivo do grupo.

Figura 6: Zé Pereira. Mascarados em caminhada, ano 2018.



Fonte: Arquivo do grupo.

Como afirmado, as saídas do Zé Pereira acontecem nos dias anteriores ao carnaval e seguem uma sequência que se repete todos os dias, alternando entre saída dos jovens e saída das crianças, ou seja, cada dia sai uma categoria, um dia das crianças o dia seguinte dos jovens, com início marcado sempre às 18 horas na porta da sede do grupo. O termo saída refere-se aos momentos em que a performance sai da sede, caminha pelas ruas do trajeto estipulado no dia e retorna para a sede, o tempo de cada saída tem uma variação que depende das distâncias, das situações das ruas e da pontualidade no horário de início. Os trajetos são as rotas diárias de cada saída que mascarados e audiência caminhante deverão seguir. Para que a performance seja vista, em alguns bairros do município, os trajetos ten-

dem a diversificar as ruas diariamente, contemplando bairros distintos. O conjunto de ruas de cada trajeto é definido pelo mestre Hildo e o grupo organizador, sendo divulgado um dia antes nas redes sociais. Este ato tornou-se uma prática desde a popularização de algumas redes sociais virtuais no ano de 2012, pois divulgar o trajeto não era uma prática, tendo em vista que nem todos que estão nos dias de saída sabem o trajeto que irão percorrer, preferindo-se a surpresa. Cada sequência de ruas definidas no trajeto prioriza locais onde há maiores movimentos de moradores ou comerciais, possibilitando que uma audiência que não irá caminhar junto à performance esteja na espera da mesma passar.

Figura 7: Zé Pereira, Audiência aguardando a saída dos mascarados, ano 2020.



Fonte: Arquivo do grupo.

No espaço livre da sede do grupo, os participantes são convidados a entrarem para se prepararem, longe dos olhares da audiência que se forma do lado de fora. Ao estarem devidamente vestidos com roupas e máscaras aguardam o sinal para saírem. Do lado de fora os batuqueiros iniciam os primeiros toques, enquanto a organização abre uma roda na rua deixando livre o espaço por onde sairão os mascarados. Mestre Hildo inicia a batucada que entoa com intensidade, momento em que os mascarados saem correndo com velocidade, alternando a corrida entre pulos, gritos e caídas ao chão. Por um tempo seguem estes movimentos dentro do espaço aberto ao som da batucada. Os instrumentos da batucada são compostos por “instrumentos de altura indefinida”, ou seja, instrumentos que não produzem melodias, mas ritmos e alturas indeterminadas, neste grupo estão: as caixas, os bumbos ou bombos, atabaques, pandeiros, triângulos, pratos, entre outros. Por não serem melódicos não produzem um conjunto de ondas sonoras distintas, alterando-se assim apenas a altura e a intensidade. Na batucada do Zé Pereira os instrumentos são o bumbo, o repique, caixa e surdo, classificados como sendo da família dos tambores, estes instrumentos emitem o som por vibração, ou seja, dependem da vibração de películas flexíveis fixadas em contornos geralmente cilíndricos que são batidos com as mãos ou baquetas. A vibração da pele no corpo cilíndrico do instrumento produz o som.

Figura 8: Instrumentos da batucada em 2014 no espaço de saída.



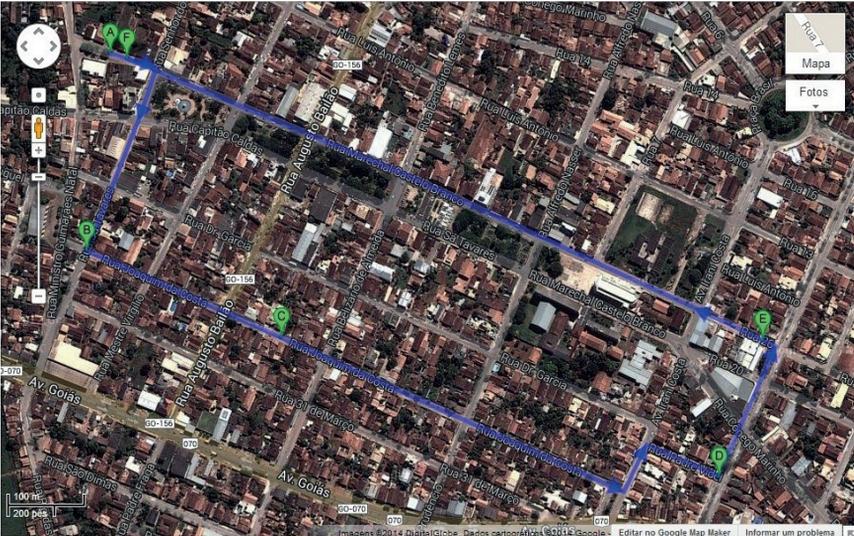
Fonte: Acervo do autor (2014)

Para iniciar a caminhada há uma breve parada no som dos bumbos e repentina mudança na sonoridade, que se realça pela leveza no atrito entre baqueta e película, logo em seguida, a emissão de uma batida forte por pulso marca o momento em que mestre Hil-do indica o caminho, levantando o braço apontando para o céu e indicando como uma seta a rua a seguir, logo todos avançam em caminhada no trajeto do dia. Em cada trajeto há algumas paradas, geralmente em esquinas ou cruzamentos, para que os mascarados se mostrem e dançam para a audiência que não está em caminhada e que apenas observa a passagem. A dança dos mascarados é composta por variações de movimentos com saltos, pulos e pélvicos circulares que são executados nas paradas. Na performance, conforme pode-

mos observar, há uma audiência que caminha junto aos mascarados e batuqueiros e que segue o trajeto até sua finalização e há uma audiência que se forma nas ruas por onde passa a performance, com moradores saindo nas portas e janelas das casas e comércio para verem a passagem.

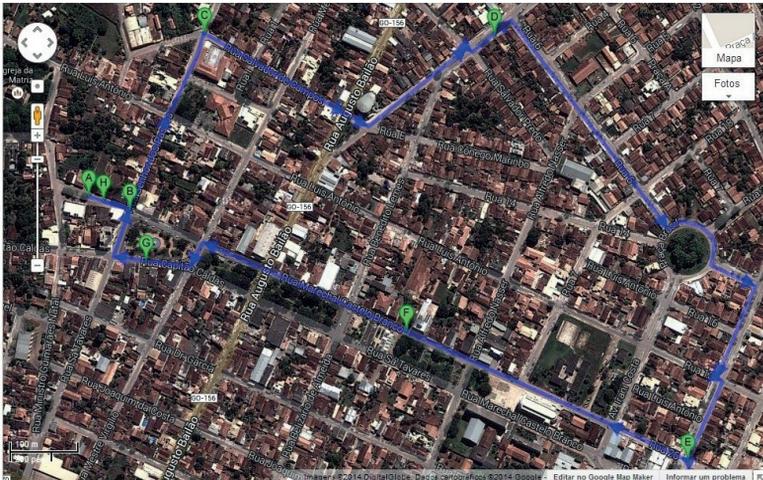
O espaço urbano do município é momentaneamente modificado pela introdução de um novo elemento passante. As ações da vida ordinária que seguem fluxo contínuo, são momentaneamente interrompidas pela passagem da performance. Os trajetos organizados no Zé Pereira, seguem uma sequência de vias que contemplam uma variedade de bairros pelo município, mas é perceptível sua escolha por trajetos que privilegiem os espaços considerados centrais pela população, o grande centro. Este não é mais centro do município devido à expansão geográfica da cidade e é assim intitulado por conter o movimento comercial, grandes prédios das igrejas católicas e evangélicas, praças extensas e os locais de lazer. O objetivo é conseguir um fluxo maior de audiência não caminhan-te e que ainda está no trabalho, mas também para garantir uma caminhada mais curta e que garanta que a audiência caminhante siga todo o trajeto saindo do ponto de “saída” e retornando a ele, os bairros mais afastados da sede do grupo, lugares das residências da maioria dos jovens e crianças, nem sempre são atingidos em sua totalidade.

Figura 9: Trajeto do cortejo no 1º dia/2014, o ponto A indica o local de saída e chegada.



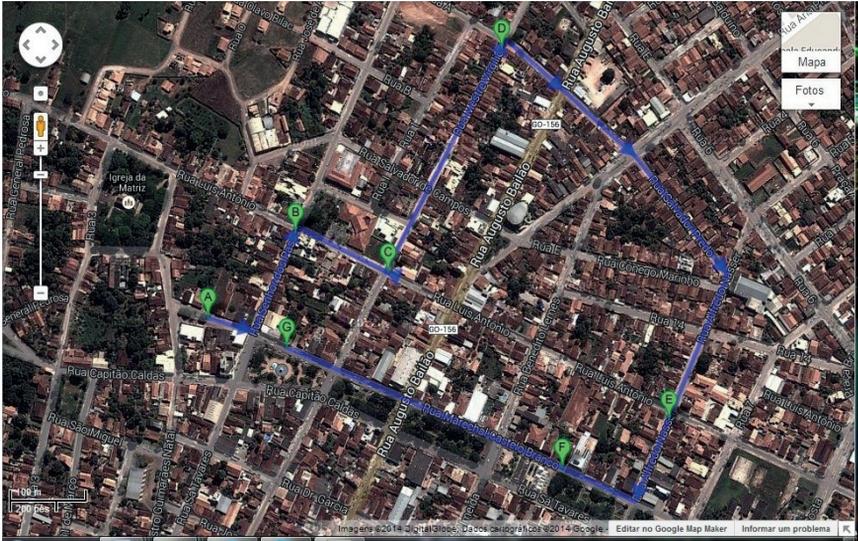
Fonte: Arquivo pessoal/Google Maps (2014)

Figura 10: Trajeto do cortejo no 2º dia/2014, o ponto A indica o local de saída e chegada



Fonte: Arquivo pessoal/Google Maps (2014)

Figura 11: Trajeto do cortejo no 4º dia/2014, o ponto A indica o local de saída e chegada.



Fonte: Arquivo pessoal/Google Maps (2014)

Kevin Lynch (1918-1984) percebe que “a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo” (1982 {1960}, p. 11). Sendo assim, este espaço contém elementos que fazem parte da vida das pessoas e, quando organizados e planejados possibilitam uma legibilidade em relação aos aspectos visuais e direcionais, proporcionando uma qualidade no meio ambiente citadino. Para este autor o ambiente criado é uma “arte temporal”, e apesar das definições elementares, não há limites, pois “em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, a sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas, anuladas. Isto acontece a todo o passo” (1982 {1960}, p. 11). Vias, limites, bairros, cruzamentos, pontos marcantes, são definidos pelo autor como elementos generalizados no meio ambiente urbano, estes elementos se constituem como essenciais para que a circulação

dos indivíduos seja construída a partir dos modos de observação que cada cidadão faz do elemento.

As pessoas têm compreensões diferentes de um mesmo elemento, pois um bairro ou uma rua podem ter sentidos opostos, de acordo com a relevância, assim podemos dizer das praças e marcos históricos, entre outros. Quando o trajeto do Zé Pereira contempla determinada rua, ele interfere não apenas no espaço físico, mas nas relações que as pessoas têm com o local de passagem, por isso o caminhar tem significados distintos para a audiência caminhante, mas também para a audiência que apenas observa em seus lugares nas ruas contempladas. Uma pessoa em seu trabalho tende a parar o que está fazendo para sair à janela ou porta e assistir a passagem da performance, neste sentido, inconscientes, sensibilidades, memórias são evocados no instante de acordo com cada experiência, é comum ver estas pessoas fotografando, filmando, dançando, ou simplesmente contemplando a ação da passagem.

Os elementos móveis de uma cidade especialmente as pessoas e as suas atividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis. Não somos apenas observadores deste espetáculo, mas sim uma parte ativa dele, participando com os outros num mesmo palco. Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles (LINCH, 1982 {1960}, p. 12).

As vias no trajeto têm significações marcantes no meio ambiente citadino, elas marcam o deslocamento das pessoas pelos bairros, sendo assim, o estado físico destas vias determina as relações entre corpo e deslocamento; buracos nas ruas, entulhos, calçadas livres ou interrompidas, tudo pode influenciar na forma com que o

corpo se desloca, mas temos estes elementos claros em nossas vivências, aprendemos por meio da legibilidade a constituição do meio ambiente, os elementos constituintes criam nossas ações ordinárias.

Deslocamentos entre a rua e a casa na carnavalização do Zé Pereira

Linch (1982 {1960}) declara a via como o elemento que cria os canais de circulação, assim “são os canais ao longo dos quais o observador se move, usual, ocasional ou potencialmente. Podem ser ruas, passeios, linhas de trânsito, canais, caminhos de ferro” (p.58). Se a vida ordinária é movida por uma legibilidade necessária para que indivíduos circulem pela cidade e dela possam construir suas imagens, a interrupção momentânea deste fluxo ordinário produz outras imagens que vão além dos elementos imóveis, mas incluem os elementos em movimento, “as pessoas observam a cidade à medida que nela se deslocam e os outros elementos organizam-se e relacionam-se ao longo destas vias” (LINCH, 1982 {1960}, p. 58).

A rua como espaço liminar das ambiguidades se acentua no Zé Pereira pelo processo ritual carnavalesco presente na sequência da performance. As ambiguidades vividas na rua se caracterizam pelos vários deslocamentos existentes no período ritual. As mudanças identitárias simbolizam as *personas* presentes em cada Zé Pereira. No trabalho, em casa, na rua, nas festas, lidam-se com vários tipos de comportamentos por meio da conveniência exigida. DaMatta (1997, {1979} p. 54) discrimina a casa que “distingue esse espaço de calma, repouso recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de “amor”, “carinho”, e “calor humano”, sendo a rua um espaço definido precisamente ao inverso. Segundo o autor, a casa indica as coisas que fazem parte da intimidade e estão sobre o controle, enquanto a rua revela o perigo, o oposto, os imprevistos. Mas

este processo é complexo, pois depende de elementos que são característicos de cada deslocamento de indivíduos e objetos liminares.

Quando conheceu os estudos do antropólogo Victor Turner (1920-1983) nas décadas de 60 e 70, DaMatta (2013) destaca⁴ que ficou fascinado com a compreensão dada pelo autor aos estudos do ritual e sua aproximação com a dimensão teatral, estabelecida pelo contato com o diretor teatral e teórico Richard Schechner (1934). A relação de admiração gerou uma grande amizade e proximidade teórica, tanto que a construção antropológica do livro *Carnavais, malandros e heróis* (1997 {1979}), que tornou-se um marco nos estudos do carnaval no Brasil, está embebida deste encontro, “eu fiquei muito interessado no ritual como uma dimensão social, porque no fundo da minha cabeça tinha o problema brasileiro” (2013, p. 342). Havia um interesse de DaMatta (2000, 2013) na compreensão da multiplicidade demonstrada pelos rituais brasileiros presentes nas sociedades tradicionais, como os indígenas brasileiros, e nas sociedades modernas. Para o autor havia complexidades que eram próprias de cada sociedade e que precisariam ser estudadas com cuidado.

A noção de ritual exposta tem a gênese nos estudos do antropólogo alemão Arnold Van Gennep (1873-1957) que foram publicados no livro *Les rites de passage* de 1909 (2011) o autor analisa o indivíduo em sua sociedade por meio das suas mudanças de *status* nas cerimônias que são marcadas e reveladas, como uma moldura considerada especial. Em seu estudo os ritos são fenômenos independentes no mundo social que têm em comum uma sequência sistematizada que se movimenta de acordo com a forma transicional do grupo, assim essa sequência se constitui de: separação, margem ou limem, e agregação. Na primeira fase (GENNEP, 2011, {1909}), separação é compreendida como o momento em que o grupo ou os indivíduos são afastados da estrutura social a que pertencem; na segunda fase,

4 Entrevista concedida a revista sociologia e antropologia em 2013

margem ou limiar, o indivíduo vive um processo de ambiguidade em que estão sujeitos as novas formas sociais diferentes da estrutura social de origem; e na terceira fase, agregação ou incorporação, o indivíduo é devolvido à estrutura de origem, mas modificado em *status* dentro do sistema social a que pertence.

Foi movido por esta sequência ritual que o antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983) a adaptou pela tripartite (separação/liminaridade/reintegração) em seu livro *The ritual process*, publicado em 1969, com edição brasileira em 1974. Estudando o povo ndembu, povo da região da África Central, Turner (2013{1969}) identifica que, na compreensão de Gennep (2011, {1909}) havia generalizações na prática cultural dos rituais, ao passo que sua análise demonstra a experiência do indivíduo em determinados rituais entre os ndembu. Este processo levaria o autor em uma jornada para compreender e analisar o ritual como um processo vital, em que “episódios marcados por considerações socioestruturais foram seguidos de fases caracterizadas por antiestrutura social” (2013{1969}, p. 13) este processo seria marcado pela liminaridade que aflui na *communitas*. Turner apresenta a seguinte definição:

Liminaridade é a passagem entre status e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e “liminares” (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. A *communitas* é um relacionamento não estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e status, mas encaram-se como seres humanos

totais. A dinâmica empregada no relacionamento contínuo entre estrutura social e antiestrutura social é a fonte de todas as instituições e problemas culturais. Arte, jogo, esporte, especulações e experimentação filosófica e científicas medram nos ínterims reflexivos entre posições bem definidas e os domínios das estruturas sociais e sistemas culturais (2013{1969}, p. 13).

Turner assim demonstrou que os rituais passam por um processo em que apresentam as sociedades em suas estruturas e antiestruturas. A antiestrutura se forma em um espaço de liminaridade onde o lugar torna-se um espelho invertido, desfocado da sociedade em que as normas e *status* se reformulam, os personagens desta sociedade encontram-se em um estado “nem aqui, nem lá”, mas “entre”, na “margem”. Turner percebeu que as sociedades pós-revolução industrial tinham uma tendência a desenvolverem fenômenos diferentes das sociedades tradicionais. Enquanto na liminaridade pré-industrial havia uma mudança do *status* social, obrigatória, “onde a própria continuidade de um grupo depende da separação ritual” (2013 {1969}, p. 12), e sua configuração torna-se coletiva, nos fenômenos liminoides contemporâneos a força de ação era individualizada, voluntária e marginal (2013 {1969}p. 53-54) de modo opcional, presente em sociedade abertas.

DaMatta destaca que o estudo do carnaval brasileiro lhe trouxe a compreensão de que a liminaridade não poderia ser percebida como um processo fixo dentro de um sistema que “não admite o mais-ou menos, a indecisão, o adiamento e, acima de tudo, o hibridismo, ou seja, a ausência de compartimentalização e de indivisibilidade” (2000, p.13), neste sentido o “coletivo” e “individual” são evidenciados em diversos planos. Referindo-se a compreensão de liminaridade exposta por Turner (2013{1969}), DaMatta conclui que

processo de liminaridade “pode variar de sistema para sistema, assumindo distintas conotações e adquirindo sentidos diferentes” (2000, p.13), ampliando a ideia de que a liminaridade seria um sistema fixo.

No caso do Brasil, por exemplo, uma sociedade na qual valores hierárquicos são importantes no cotidiano, a produção da liminaridade carnavalesca abre um espaço dentro do qual as pessoas podem sair de um universo marcado pela gradação e pela hierarquia, para experimentar a individualização, por meio de um conjunto de escolhas pessoais, bem como pela competição. Nesse sentido, a liminaridade carnavalesca brasileira promoveria uma experiência com um “eu essencial” e não com um “nós essencial”, como Turner gostava de acentuar, sem atinar que com isso estava idealizando relações, uma ausência mais do que sentida no universo liberal e individualista do qual era parte (DAMATTA, 2000, p.16).

É por compreender que a individualidade é uma experiência humana e precisa ser analisada em suas particularidades e não como um sistema universal e generalizante que DaMatta contrapõem-se à noção de coletividade de Turner. “Em outras palavras, a liminaridade e as propriedades nela descobertas por Turner não têm poder em si mesmas. Mas é a sua aproximação de estados individuais que faz com que os novíços se tornem marginais” (DAMATTA, 2000, p.23). Neste contexto o que difere os dois autores em relação à compreensão da liminaridade é a experiência do indivíduo na margem. Enquanto Turner analisa este período como um processo de negação da estrutura social, tornando-se o indivíduo um “perigo”, pois ele está livre das regras sociais e, portanto, livre para construir e reconstruir em uma vivência *communitas*, DaMatta percebe a partir da experiência das sociedades no Brasil, onde nem sempre a experiência do indivíduo

está fixada em uma coletividade, ou seja, a coletividade é formada por um conjunto de individualidades e, assim, experiências diversas.

Neste pensamento, indivíduos liminares podem transitar de uma sociedade a outra, estrutura e anti-estrutura, sem que suas experiências neguem uma ou outra, mas que podem criar deslocamentos, assim “a experiência da individualidade vivida não como privacidade ou relaxamento de certas regras (pois o neófito está sempre sujeito a inúmeras regras), mas como um período intenso de isolamento e de autonomia do grupo” (DAMATTA, 2000, p.23).

Em 1983 Turner publicou o texto *Carnival in rio: Dionysian drama in an industrializing society*⁵, em que analisa o carnaval no Rio de Janeiro e os jogos e experiências advindas do brincar o carnaval. O texto é resultado de sua experiência no Brasil, no período em que esteve presente para fazer um ciclo de palestras a convite de DaMatta. A percepção exposta revela que os centros da hierarquia brasileira - a casa, o escritório e a fábrica - são esvaziados e fechados durante a festa carnavalesca, a cidade se torna símbolo da brasilidade, uma família multicolorida é trazida à tona, o que é transformado em uma grande casa. O Carnaval pode, de fato, invadir o sagrado, como foliões a entrar e sair. Essa visão também foi elaborada por DaMatta (1997 {1985}) ao perceber no Brasil o carnaval criando uma dualidade na sociedade brasileira, demonstrando diferenças entre o que se faz na casa (espaço sagrado) e na rua, neste caso a rua seria sempre o local do avesso do indivíduo, onde ele se mostra diferente em suas formas de linguagens. Na rua, segundo este autor, o indivíduo pode sentir a liberdade de se mascarar, falar de sexo abertamente, e na casa há uma tendência à censura de certos assuntos e gestos. Talvez neste texto podemos encontrar uma conexão percebida por Turner, ao notar que o carnaval brasileiro, assim como visto por DaMatta, apesar da coletividade, é construído de

5 O artigo faz parte da publicação organizada por Manning, Frank E., *The celebration of society: perspectives on contemporary cultural performance*, Bowling Green University, 1983.

interesses individualizados, que fazem com que a festa seja múltipla e institucionalizada, onde a paixão pela escola de samba, que evidencia o jogo do bicho em suas frestas, ou o financiamento burguês, disputa espaço com outras manifestações localizadas nos interiores, deixando claro que liminares no carnaval brasileiro transitam e se deslocam dentro do ritual “liminoide” nacional.

Essas ambiguidades percebidas em muitas performances culturais relacionadas ao carnaval foram analisadas pelo filósofo Mikhail Bakhtin (1895-1975) que, ao estudar as festas carnavalescas do período medieval e renascimento, intitulou de cosmovisão carnavalesca as diversas formas de brincar o carnaval dos grupos populares. Estes momentos desenvolviam uma linguagem diferenciada das que tinham no cotidiano, expondo o riso largo e ambíguo, assim “durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação” (1987 {1970}, p. 15), esta comunicação segundo o autor estava livre para sua criação verbal e corporal, que dificilmente seria ao mesmo modo na vida ordinária.

Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em pé de igualdade) e as formas de comunicação verbal mudam completamente: tratam-se por tu, empregam diminutivos, às vezes mesmo apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetuoso; podem chegar a fazer pouco uma da outra (se não existissem as relações amistosas, apenas um “terceiro” poderia ser objeto dessas brincadeiras), dar palmadas nos ombros e mesmo no ventre (gesto carnavalesco por excelência), não necessitam polir a linguagem nem observar os tabus, podem usar, portanto, palavras e expressões inconvenientes, etc. (1987 {1970}, p. 15).

É notável que Bakhtin (1987 {1970}, p. 15) reflete o poder da praça pública e seu aspecto popular, a nova linguagem e os modos de comunicação não são definidos de forma fixa, ao apresentar a trajetória do carnaval, as transformações ocorridas nas sociedades de certa forma modificaram as intensidades das relações vividas nas festas populares, termo recorrente por sua pluralidade. A consciência do homem medieval não seria a mesma do homem renascentista, onde a vivência da cultura do medo tem um significado diferenciado. E assim podemos dizer, das diversas mudanças ocorridas, as sociedades industriais tornaram-se extremamente plurais. O homem medieval que vivia a cultura do medo em oposição extrema entre bem e mal, jamais pode ser comparado aos nossos modos de vida na modernidade, onde viver o carnaval era quase uma libertação da consciência, as ruas e praças tornavam-se palco para seres liminares que transitavam entre a vida ordinária de proibições para a vida pública, em que o/a diabo dança na rua livremente.

A situação ocupada pela festa no ano torna-se extremamente sensível no seu aspecto extra-oficial, cômico e popular. reaviva-se a sua relação com a alternância das estações, as festas solares e lunares, a morte e a renovação da vegetação, a sucessão dos ciclos agrícolas. E uma ênfase positiva é colocada sobre o novo que vai chegar. Esse elemento toma então um sentido mais amplo e mais profundo: ele concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade (1987 {1970}, p. 70).

A rua como espaço que reorganiza e reagrupa, que atrai as forças e territórios, emana signos. O Carnaval como ritual da inversão, transforma as ruas, a cidade, os comportamentos, num processo de fugacidade do cotidiano. Assim este processo ritual, o caos da anti-estrutura formada nos grupos carnavalescos é capaz de emitir sig-

nos⁶, ou melhor, o próprio Zé Pereira torna-se um signo caminhante na poética do avesso. O caos do avesso que se forma na passagem do Zé Pereira pela rua possibilita o atravessamento dos corpos pelos sentidos, comovendo e promovendo a sensorialidade. Portanto os signos emitidos durante este processo ritual são equivalentes aos signos da arte definidos por Deleuze (1925-1995). Assim os signos da arte “são superiores a todos os outros, porque são os únicos imateriais, descolados de sujeito e objeto” (1987, p. 13). O autor ainda destaca que “o mundo da Arte reage sobre todos os outros, transforma os demais mundos de signos, principalmente os signos sensíveis, aos quais dá o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco” (1987, p. 13).

E por ser a rua o espaço por onde os contatos “fazem pensar”, nela acontece o movimento dos moradores que abrem suas janelas e portas para verem a performance, há aqui o encontro dos territórios demarcados pelo limite da calçada que separa os corpos alterados, carnalizados. Deste contato dos moradores que não são foliões, mas espectadores do cortejo, surge uma relação direta com os signos emitidos pelo Zé Pereira que suscitam pensamentos e ações. Alguns moradores relatam “o desejo de participar, de estar ali, de fazer parte”, outros geralmente procuram formas de se manifestarem contra a performance, se expressando de várias formas para emitirem a propaganda negativa, é comum ver discussões nas igrejas católicas ou evangélicas e até mesmo nas conversas de rua.

6 A ideia de signo é analisada aqui por meio do pensamento de Deleuze em que: o que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Ideia, é porque a Ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados (1987, p. 80-81).

É preciso considerar que o período carnavalesco faz um contraste com o tempo quaresmal que é vivido com intensidade por muitos católicos no município, principalmente pelos mais idosos. E é exatamente neste espaço de transição que o Zé Pereira é considerado carnavalesco dentro de um tempo comum. A performance torna-se transgressora, ao mesmo tempo em que é permitida e autorizada pelo poder público. O ritual de transgressão da norma carnavalesco no riso concessivo entre os foliões, na bondade permissiva do humor teatralizado, são signos provocativos à estrutura social. No cortejo, que acontece na rua, temos o espelho que reflete o avesso, demonstrando a seriedade cotidiana em oposição ao riso grotesco (Bakhtin, 1987 {1970}).

Em suma importância o espaço da rua carnavalesca no cortejo do Zé Pereira demonstra seu potencial analítico. Sem fazer conclusões, o cortejo do Zé Pereira nesta investigação é o momento do devir expressivo do ritmo, emergência de qualidades próprias expressivas, formação de matérias de expressão e respectivos motivos e contrapontos. Assim os opostos estão presentes nesta passagem pela rua, ao mesmo tempo em que a oposição está ligada a uma visão estético religiosa e comportamental estabelecida pela sociedade itaberina. A rua carnavalesca com suas demarcações sociais se expande no contato dos corpos, no emergir dos signos do Zé Pereira, a trajetória dos jovens que se mascaram é um exemplo da oposição que ocorre entre a rua carnavalesca e a casa dos que participam do Zé Pereira.

Em 2013 acompanhei 15 meninos, jovens que saíram todos os dias na temporada ritual do Zé Pereira, o processo de acompanhamento foi seguindo de conversas ao chegarem na fila e de andar junto até a chegada do local de saída. Posso dizer que a experiência resultou em relatos que seguem por uma similaridade entre ambos. A casa do jovem Danilo⁷ (que neste ano foi um Zé Pereira) é uma casa simples no bairro do Fernanda Park, localizado e considerado

7 Os nomes dos colaboradores foram alterados para preservar suas identidades.

como periferia do município. Danilo trabalha na empresa de alimentos congelados, entra às 6h e sai às 15h, parou de estudar no 1º ano do ensino médio, e por isso sua rotina ritual se resume em ir para o trabalho, cumprir sua jornada trabalhista, chegar em casa por volta de 15h30, tomar banho, descansar vendo TV ou ouvindo músicas em uma caixa de som de grande potência sonora, dormir por 1 hora é uma regra. Acordar e tomar um banho. Se perfumar e sair para visitar a namorada. Às vezes saem para algum bar ou lanchonete. Às vezes namoram na casa dela. Danilo volta para sua casa, quando não come na rua, janta em casa. Escova os dentes e se prepara para dormir. Esta rotina se repete por todos os dias. Mas é alterada nos momentos de festas, principalmente no Carnaval. Danilo considera estes dias especiais, pois são prazerosos e alegres. Depois de cumprir a jornada de trabalho fica em casa para se preparar para sair, pois o sair já exige alguns requisitos especiais. Focando nos momentos de Zé Pereira, ao chegar em casa, Danilo organiza o material para levar ao local de saída, as roupas, a máscara e a bota branca de borracha, vão para dentro da mochila. Nestes dias ele intensifica o contato com alguns colegas via redes sociais, marcando às 17h30 para que os outros dois colegas passem na porta da sua casa para seguirem juntos a pé. Considerando que é uma distância entre 2 a 3 km de caminhada. Danilo é um jovem tímido, de poucas palavras, considerado educado pelos pais e pela namorada, mas reservado ao demonstrar sentimentos. Leva o trabalho com seriedade, em casa conversa com os pais em alguns momentos, quando está jantando ou em almoços de fim de semana, não dança, diz que não sabe dançar, e segundo ele tem dificuldades para lidar com público ou falar para muitas pessoas. Este Danilo se transforma quando passa o portal dos locais de saída do Zé Pereira.

Os 15 jovens acompanhados foram divididos e dois grupos: os jovens com a rotina similar à do Danilo e os jovens que tinham ro-

tinhas variadas depois do trabalho. Há jovens que vão para a escola à noite, há jovens que fazem cursos depois do trabalho, há jovens que vão à academia de exercícios físicos, há jovens que fazem cursinho pré-vestibular. Todos os jovens trabalhavam em uma jornada entre 6h às 15h ou entre 7h às 17h. Vindos de várias regiões do município de Itaberaí e de personalidades diversas. E todos estes alteram a rotina da mesma forma no período carnavalesco do Zé Pereira.

Certo dia, em 2013, a mãe de Wesley gritava dentro da casa para que ele não faltasse a aula para ir ao Zé Pereira. É comum entre os jovens participarem do Zé Pereira e faltarem às aulas no noturno, e já que saem um dia sim e outro não, dentro dos 15 dias, as aulas ficam fragmentadas para estes neste período. As escolas não se adaptam aos horários destes, assim, eles perdem as aulas. Mas Wesley e outros não se preocupam com estas questões nos dias carnavalescos e ignoram qualquer empecilho, apenas colocam as mochilas e seguem, caminhando ou de carro, para o local de saída.

Estas relações de dualidade entre a casa e rua no contexto ritual carnavalesco são discutidas por Bakhtin (1987 {1970}) e DaMatta (1997 {1985}), para os autores a dualidade se intensifica nas festas, mas no carnaval elas tendem a ter uma oposição maior em significados, assim “os comportamentos” tendem a ser alterados em vários espaços de convívio de forma individualizada “demarcando mudanças de atitudes”. Em casa, temos o espaço da família, da intimidade, o que não quer dizer que não sejam executados vários tipos de comportamentos, pelo contrário, as ambiguidades podem ser vivenciadas em vários espaços de deslocamentos. Wesley é considerado um jovem trabalhador e muito criativo no trabalho, executa bem suas tarefas, mas em casa é considerado “arteiro”, “não leva os estudos com seriedade”, “zombeteiro em casa e na escola, gosta de fazer piadas com amigos e familiares”.

No Zé Pereira “a rua é o palco”, considerando as argumentações de Schechner (2012) que demonstram os carnavais como “eventos teatrais

cômicos”, neste palco as pessoas que vão às ruas celebram, tornam-se outras, celebram a vida “elas comem, bebem, fazem teatro, fazem amor e apreciam a companhia umas das outras. Elas colocam máscaras e fantasias, levantam e movem bandeiras, e constroem efígies não meramente para disfarçar ou embelezar seus eus ordinários” (p.157),

Os jovens e crianças mascarados, a audiência caminante ou apenas observadora, e todos os outros que fazem parte da organização, Mestre Hildo, comissão e batucada, vivem no deslocamento diário em que uma nova rotina ritual é acrescentada às vias de Itaberaí. As ruas tornam-se os espaços territoriais em que uma nova regra surge, o fenômeno liminoide e as relações se fundem para o florescimento de uma nova linguagem do corpo, expressa em falas, gestos, sonoridades e visualidades. Bakhtin (1996 {1970} p. 133) percebe que na praça pública as festas carnavalescas na idade média ganhavam uma nova linguagem que incluía elementos da linguagem popular não oficial e convergia no espaço da praça, “essa praça entregue à festa, já o dissemos várias vezes, constituía um segundo mundo especial no interior do mundo oficial” (1996 {1970} p. 133). A performance ritual carnavalesca do Zé Pereira demonstra como a rua e a casa tornam-se espaços que se inter-relacionam.

Parece, então importante chamar atenção para o processo de deslocamento, pois tudo indica que é por meio dele que se pode exagerar (ou reforçar qualidades), inverter (ou disfarçar qualidades pela troca de posições) e, ainda, neutralizar (ou diminuir ou apagar qualidades) e, a partir disso, tomar consciência de processos e esferas sociais básicos. Chamar a atenção para a passagem e o deslocamento como cerne do processo ritual é ainda fundamental pois sabemos que nas sociedades complexas temos sistemas de domínios sociais muito afastados uns dos outros (1997 {1985}, p.100).

Assim, a performance do Zé Pereira que engendra os seres liminares se perfaz pelos deslocamentos que unem a casa e a rua, pelas vias singulares de cada indivíduo, conectando sentidos individuais ao senso de coletividade, sendo cada processo único de estado de consciência em festa. Desse modo, máscaras, bumbos, indivíduos, se contaminam e se refazem em seus processos, estando em casa estes elementos são objetos com sentidos diferentes, pois precisam respeitar os limites desta sociedade ordinária, enquanto na rua carnavalesca ganham versões novas onde não há limite em seus entrelaçamentos com os corpos que o conduzem e tornam-se excessivos em gestos e sons extra-ordinários.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1996 {1970}.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro; SINDER, Valter; LAGE, Giselle Carino. **Victor Turner e a antropologia no brasil. Duas visões. Entrevista com Roberto DaMatta e Yvonne Magie**. Sociologia&Antropologia, v. 03, n. 06, novembro de 2013, Rio de Janeiro. Acesso em 27 de abril de 2020: <http://www.sociologiaeantropologia.com.br/volume-03-numero-06/>

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 {1979}.

DAMATTA, Roberto. **A Casa e a Rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 {1985}.

_____. **Individualidade e liminaridade: consideração sobre os ritos de passagem e a modernidade.** MANA, v. 6, n. 1, abril de 2000, Rio de Janeiro. Acesso em 26 de abril de 2020: <https://www.revista-mana.org/61.html>

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FARIA, Marcelo Fecunde de. **Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO.** 2015. 176 f. Dissertação. (Mestrado em Performances Culturais) Universidade Federal de Goiás, Goiás.

GONÇALVES, Renata de Sá. **Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do Século XX.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação cultural, Gerência de Informação, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Mauad: Rio de Janeiro, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003 {1950}.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? em **performance studies: an introduccion**, second edition. New York e London: Routledge, pg. 28 – 51. Tradução: R. L. Almeida, 2011. Acesso em: julho de 2014.

_____. **Performance Studies: an introduccion.** New York: Third edition, 2013 {2002}

SOEIRO, N.S. - **Vibrações e o Corpo Humano: uma avaliação ocupacional.** I Workshop de vibrações e acústica. Universidade Federal do Pará. Agosto/2011.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 2013 {1969}

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana**. Tradução de Fabiano Morais. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008 {1974}.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: PAJ Publications, 1983.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CANTOS DE PRESÉPIOS: ESPAÇOS, MATERIALIDADES E TEATRALIDADES NO CENÁRIO RELIGIOSO DE PIRENÓPOLIS

Letícia Wayne Matteucci
Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Introdução

De acordo com Kevin Lynch (1988, p. 11), “todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações”. Compostos por uma diversidade de características, os espaços urbanos são o lugar onde as pessoas, segundo Eliete Moreira dos Santos (2007, p.33), “atribuem significados, representações, desejos, sonhos que dão um sentido ao espaço para quem nele habita”.

Assim, o propósito deste trabalho é analisar os espaços onde acontecem os rituais dos Cantos de Presépios. Uma tradição católica da comunidade pirenopolina, na qual as rezadeiras são convidadas pelos devotos para visitarem seus presépios e celebrarem, através dos hinos, orações em comemoração ao nascimento do Menino Jesus. Através de Bachelard e sua visão do espaço “como instrumento de análise para alma humana” (1993, p. 20), busca-se compreender que sensações esses ambientes e as celebrações transmitem, por meio de suas materialidades e das relações estabelecidas entre os participantes. O objetivo é compreender como esses ambientes, as performances e as memórias dessas senhoras contribuem para que as integran-

tes se reconheçam como membros de uma coletividade por meio de sua fé e religiosidade.

Residentes da cidade histórica de Pirenópolis, e do bairro Alto do Bonfim, lugar com “características típicas de um bairro popular, de formação espontânea” (ALMEIDA, 2006, p. 50), que saem as responsáveis pela tradição, as rezadeiras. Um espaço conceituado periférico, integrado por habitantes de baixa renda e composto por numerosos moradores carentes. É de lá, por força de suas moradoras, que saem os rituais dos Cantos de Presépios, cerimônias que se repetem diariamente, durante a época do Natal, entre os casarões do centro-histórico, igrejas, espaços públicos temáticos e casas dos bairros mais afastados.

Ao falar sobre os rituais, Victor Turner (2015, p. 111) o define como “comportamento formal prescrito para ocasiões fora da rotina tecnológica e que se referem a crenças em seres ou poderes invisíveis, consideradas as causas primeiras e finais de todos os efeitos”. Dessa forma, tomaremos as performances urbanas como ações realizadas dentro da cidade na qual salientaremos um grupo de senhoras idosas e vindas de uma comunidade simples como gerador de rituais que levam a propagação religiosa como conduta de pertencimento e resistência.

A partir do suporte teórico que será apresentado, a principal base norteadora serão os estudos dos autores: Gaston Bachelard com “A poética do espaço”, Victor Turner com a obra: “Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar” e Maurice Halbwachs com “A Memória Coletiva”, na qual acredita-se que será possível perceber elementos consideráveis dessa discussão e que serão o alicerce da metodologia desta análise. A investigação possui como suporte metodológico a pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Seguindo o caminho metodológico, o texto será elaborado em forma de narrativa e memórias, de quem experimentou e conviveu com esse costume, observando a paisagem pirenopolina e a sensibilidade da comunidade.

Religiosidade em Pirenópolis, espaços e paisagens

De acordo com Kevin Lynch (1988, p. 11), “nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio, à recordação de experiências passadas”. Ao chegar a Pirenópolis o turista se torna um viajante no tempo. Hoje, com pouco mais de vinte mil habitantes, a cidade realça sua origem em suas ruas de pedras, adornadas por sua arquitetura do século XVIII, composta por casarões centenários de construção barroca e grandes igrejas em estilo colonial. Em dezembro, as decorações, o piscar das luzes e os enfeites tomam conta das principais passagens e do Centro Histórico de Pirenópolis revelando a aproximação do Natal. No interior dos casarões, das casas contemporâneas e das mais simples casas inacabadas, famílias se reúnem para ornamentarem os presépios, dando início ao ritual celebrado por Dona Laurita e as rezadeiras.

Figura 1 – Igreja Nosso Senhor do Bonfim.



Foto: Letícia Wayne Matteucc, dez. 2018.

Segundo Bachelard (1994, p. 14) “há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo imaginário”. Em sua perspectiva, o autor nos legitima o direito ao devaneio e nos possibilita permear as paisagens e os lugares de Pirenópolis contemplando-os em um enredo de sentidos e encantação poética, nos possibilitando vagar entre as trilhas da imaginação em seu universo de imagens, êxtases e sonhos.

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. [...] As imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que gostaríamos de explorar” (BACHELARD, 1994, p. 19).

Os tradicionais casarões, ao contrário da tradição dos Cantos de Presépios, foram conservados ao longo do tempo. Hoje, essas paredes abrigam os devotos, os convidados e as rezadeiras que se posicionam em frente ao presépio. Dona Laurita, com sua voz aguda, inicia o ritual puxando o primeiro hino: “*Vinde óh óh Deus, de tanta luz...*”. Os demais participantes a acompanham e uma sequência de cinco a seis cantos executados narrando a trajetória e o nascimento do Menino Jesus. Uma celebração que no presente momento perde força devido à avançada idade de seus integrantes e as suas dificuldades de locomoção, mas que no passado movimentava um vasto número de devotos e a comunidade.

As pessoas quanto mais simples, mais fé, mais devoção eles têm. A gente rezava... assim, era muita gente, a gente rezava

[inaudível] para lá, aquelas casas, pobrezinha, naquelas casinhas baixinha, você tinha que baixar para passar na porta, mas é coisa mais boa. Rezava em uns presepinhos lá, arrumado, mas o povo parece que tinha aquela fé, aquela devoção, aquela satisfação da gente ir rezar para eles. Então a gente rezava em cada lugar, mas era bom demais (informação verbal)¹.

Diariamente, entre as casas do centro histórico, igrejas, espaços públicos temáticos, casas dos bairros mais afastados e mais pobres, os rituais são celebrados. São espaços que nos levam diretamente à casa descrita por Bachelard, o abrigo primordial do ser humano, que o acolhe e o faz sonhar. Àquela que segundo o autor “é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (1993, p. 26).

Figura 2: Presépio de Dona Laurita

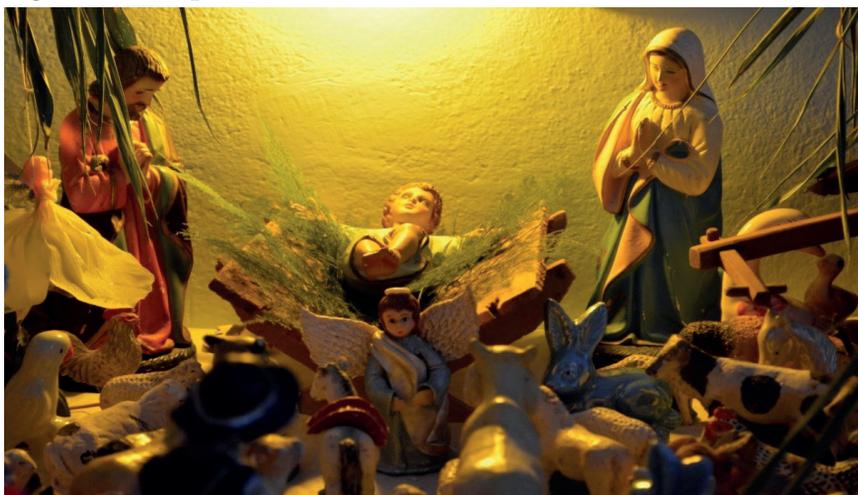


Foto: Letícia Wayne Matteucc, dez. 2018.

1 Entrevista concedida por VEIGA, Laurita Vitoriano. Entrevista II, 23:07 min. [jan. 2019]. Entrevistadora Letícia Wayne Matteucci. Pirenópolis, 2019. Arquivo2 mp4 (27:45 min.). A entrevista na íntegra estará transcrita no Apêndice da monografia intitulada *Os Cantos de Presépios como identidade da comunidade pirenopolina*.

São universos poéticos nos quais a poesia dos hinos, das imagens, da fé e de toda a celebração revela a vivência humana, desencadeando, especialmente nessas rezadeiras, sentimentos e lembranças, como se pode ver pelo depoimento de Dona Laurita:

[...] dependendo da casa, você vê que você está levando um benefício, você está levando mais fé para eles. Porque tem muitos que fazem com fé agora muitos não, é só tradição. Muitos você vê, você está rezando, eles estão conversando, eles tão andando para lá e para cá. Ainda atrapalha. Muitas casas é assim. É só para ter uma tradição. Mas muitos são por fé (informação verbal)².

Sendo assim, este é um momento em que os religiosos aproveitam para agradecer, fazer votos e pedir graças para o ano que será iniciado, para outros é uma oportunidade de acalmar a tristeza, as dores do espírito ou a falta de entes queridos. Como nos lembra Bachelard (2003, p. 76) “o mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança”. Para Dona Laurita, é uma ocasião que a coloca mais próxima e perto de Deus, “para mim significa tudo, a minha fé. Que toda a vida, Deus está com a gente. Mas nessa época, a gente está com a imagem dele ali, você não pensa nem em esquecer que Deus está com você, está na sua casa” (informação verbal)³.

2 Ibid., 04:24 min. [jan. 2019].

3 Ibid., 05:43 min. [jan. 2019].

Figura 3: Dona Laurita em reza na casa do senhor Waldo Lucio



Foto: Letícia Wayne Matteucc, dez. 2018.

Cantos de Presépios: teatralidade, presépios e memórias

Para Turner (2015), os rituais estão fortemente ligados ao caráter de teatralização uma vez que ao invés de seus usuais papéis sociais, os indivíduos avocam outros papéis e dramatizam conforme as regras do ritual. Sendo assim, “o ritual é uma sincronização de muitos gêneros performáticos e muitas vezes é ordenado por uma estrutura *dramática*” (TURNER, 2015, p. 114). Para ele, a dramatização é parte constituinte do ritual, tal como os momentos liminares, os símbolos, as estruturas sociais e as regras. O autor defende que o ritual não é um ato livre, já que está introduzido na lógica de uma estrutura social, vê as regras como fronteiras que cercam o ritual que por sua vez, com frequência, transcende essas barreiras.

Visto que essas senhoras são mulheres periféricas e idosas que diariamente ritualizam pelas mais diversificadas áreas e casas nobres da cidade levando o simbolismo de fé e simplicidade, observamos a fala de Carlos Rodrigues Brandão (2004) ao tratar sobre os rituais religiosos uma vez que “por debaixo de um rito histórico há sempre uma pedagogia de legitimação social” (BRANDÃO, 2004, p. 44). Para o autor, os rituais religiosos simbolizam uma forma de conservar as diferenças sociais e de renovar a hierarquia social. Ao mencionar os rituais religiosos de Pirenópolis, Brandão explica que:

[...] são modos de simbolização pelos quais a sociedade repete para si as verdades que seus membros já conhecem. Muitas dessas verdades não são certamente repetidas porque são verdadeiras; mas acabam sendo verdadeiras porque são frequente e solenemente repetidas (BRANDÃO, 2004, p. 44).

Atualmente, as cerimônias se consolidam, em parte, nas residências mais nobres pois os devotos se disponibilizam a transportarem as rezadeiras de carro até o local de celebração destes rituais. Os devotos mais pobres não podem buscá-las e, portanto, pela dificuldade de locomoção, em algumas ocasiões, as rezadeiras deixam de atendê-los e cultivar o costume nas residências mais afastadas e humildes. Turner afirma que passou “a entender as performances de ritual como fases distintas dos processos sociais pelos quais os grupos se ajustaram às mudanças internas e se adaptaram ao seu ambiente externo” (2015, p. 27).

Ao falar sobre o ritual e a importância do presépio, a rezadeira Dona Narcisa Pereira da Cunha se sente representada uma vez que “Ele (Jesus) nasceu numa manjedoura, ele é pobre. Então eu acho muito importante porque eu sou pobre, não das graças de Deus, mas ele me dá força, para mim, para minha família e a luta que eu vivo

nela” (informação verbal)⁴. Podemos observar que o presépio bem como os ambientes e o ritual possibilitam, para as rezadeiras, ainda mais significados e sentido e, sendo assim, Marc Augé explica:

(...) o dispositivo espacial é ao mesmo tempo aquilo que exprime a identidade do grupo (as origens do grupo são com frequência diversas, mas é a identidade do lugar que o funda, o reúne e o une) e aquilo que o grupo deve defender contra as ameaças externas e internas para que a linguagem da identidade conserve um sentido (AUGÉ, 2007, p. 41).

Figura 4: Dona Narcisa e Dona Laurita durante o ritual dos cantos de presépio



Foto: Letícia Wayne Matteucc, dez. 2018.

4 Entrevista concedida por CUNHA, Narcisa Pereira da. Entrevista I, 09:06 min. [jan. 2019]. Entrevistadora Letícia Wayne Matteucci. Pirenópolis, 2019. Arquivo1 mp4 (41:49 min.). A entrevista na íntegra estará transcrita no Apêndice da monografia intitulada *Os Cantos de Presépios como identidade da comunidade pirenopolina*.

Para Zeca Ligieiro (2012), durante os rituais as pessoas “estão livres das demandas da vida diária. Elas sentem um no outro como um de seus camaradas e toda diferença pessoal e social é apagada”. Nesse sentido, de acordo com o autor, Turner chamou “a experiência de camaradagem ritual de *communitas*” (2012, p. 68). Dessa maneira, ao retratar os rituais, as rezadeiras formam uma *communitas*, e recorrem às suas lembranças para representar as celebrações artísticas. Além disso, ao realizarem as celebrações, demonstram suas resistências que por meio de suas memórias servem para a manutenção da tradição que está em vias de esquecimento. Para Maurice Halbwachs (1990) a construção da lembrança está ligada de maneira afetiva a um determinado grupo pois é necessário que esta reconstrução da lembrança se realize por meio de “dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como nos dos outros, porque eles passam incessantemente desses para aqueles e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade” (HALBWACHS, 1990 p. 34).

Além dos acontecimentos e das personagens (...) existem lugares de memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. (...) Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração. (...) Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo (POLLAK, 1992, p. 02-03).

Sendo assim, a partir da interpretação sobre os lugares de Michael Pollak, podemos observar que o espaço possui uma relação íntima com a memória desses devotos e da comunidade. Nesse sen-

tido, para as rezadeiras de Pirenópolis as lembranças transformam os ambientes em um lugar significativo, que as acolhe e as fazem sonhar.

Considerações Finais

Pirenópolis em sua composição, assim como a tradição dos Cantos de Presépios, nos faz divagar no tempo, um espaço de memórias, contemplação e concentração de muitas épocas. Entre casa-rões e igrejas, a urbe contempla em sua paisagem inúmeros simbolismos em seus ambientes, incorporando à sua atmosfera interiorana e imaginária, suas praças, passagens e tradições. Um cenário que nos desperta amor por esse lugar carregado de imagens, caso notável da topofilia de Bachelard, um universo que unifica afeto com uma cidade mítica. E, é nesse contexto, que percebemos uma comunidade crédula e religiosa.

Foi possível identificar que a tradição dos Cantos de Presépios perpetuada por essas senhoras idosas, é um costume construído há mais de três gerações, e por isso, se estabeleceu tão importante e tão simbólica na vida dessas mulheres. Um ritual religioso no qual as rezadeiras, em contexto de liminaridade durante as cerimônias, experimentam um sentimento de pertencimento coletivo a um grupo espiritual que compartilha de identidade, crença e fé. Além disso, ficou evidente na realização deste trabalho e na convivência com essa comunidade, o respeito adquirido por essas senhoras que construíram uma trajetória que se firmaram na comunidade local e se tornaram reconhecíveis. Elas são resultado de trajetórias anteriores, de experiências pregressas e são a garantia de que suas memórias não serão apagadas.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Miriam de Lourdes. **A cidade de Pirenópolis e o Impacto do Tombamento**. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília: UNB, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Super-modernidade**. São Paulo: Papirus, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1978.

_____. Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás**. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

CUNHA, Narcisa Pereira da. **Entrevista [jan. 2019]**. Entrevistadora: Letícia Wayne Matteucci. Arquivo1 mp4 (41:49 min.). As entrevistas na íntegra será apresentada no Apêndice da Dissertação de Mestrado. Pirenópolis, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Traduzido do Original Francês: *La Mémoire Collective* (1950) por Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

LIGIERO, Zeca. **Performance e Antropologia de R. Schechner**. RJ: Mauad, 2012.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Pela fé, a representação de tantas histórias**. Estudos de História, Franca, v.7, n.1, 2000.

POLLAK, MICHAEL. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos. v. 5, n. 10, 1992.

SANTOS, Eliete Moreira dos. **A Produção do Espaço Urbano e a Imagem da Cidade pelo Migrante Jovem**. Caminhos de Geografia. v. 8, n. 24. Dez/2007.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro: a seriedade humana de brincar**. Trad. Michele Markowitz e Juliana Romeiro; revisão técnica Antônio Holzmeister Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VEIGA, Laurita Vitoriano da. **Entrevista [jan. 2019]**. Entrevistadora: Letícia Wayne Matteucci. Arquivo1 mp4 (34:16 min.); Arquivo2 mp4 (27:45 min.). As entrevistas na íntegra será apresentada no Apêndice da Dissertação de Mestrado. Pirenópolis, 2019.

ESPAÇOS URBANOS COM TEMÁTICAS PALEONTOLÓGICAS: APONTAMENTOS INICIAIS

Josiane Kunzler

Introdução

Ao longo dos últimos anos da minha formação e atuação acadêmica, tenho me dedicado ao estudo dos fósseis para além de objeto científico da Paleontologia, o que resultou na construção de uma trajetória que tem a interdisciplinaridade como essência. Bióloga, paleontóloga e museóloga me debruço, nos últimos anos, sobre os registros fossilíferos enquanto museália e patrimônio cultural, dentro e fora dos campos e laboratórios paleontológicos, buscando reconhecer como e por que eles estão inseridos em múltiplas dinâmicas socioculturais atuais e do passado (KUNZLER et al., 2014; KUNZLER e MACHADO, 2017; KUNZLER, 2018; KUNZLER e MACHADO, 2019). Ao fim, a intenção é uma só: construir conhecimentos que deem subsídios à gestão do patrimônio paleontológico sob uma perspectiva integral e menos segmentada.

Desta vez, as reflexões são oriundas da confluência entre três áreas do saber: Museologia, Paleontologia e Performances Culturais. O que veremos aqui é um primeiro exercício teórico acerca de espaços urbanos que incorporam a temática paleontológica em suas imagens. Trabalhos como o de Schechner (2006), Lynch (2008), Canciani (2008), Brulon (2019), Oliveira e Camargo (2019) são somados

a outros que já eram referência em meus estudos, como Gonçalves (2009), Pombo (2010) e Castro (2014).

A intenção, obviamente, não é já tentar encontrar respostas, mas traçar caminhos de pesquisa, levantar questionamentos, delimitar um ponto de partida para um projeto a ser desenvolvido de forma vinculada ao Grupo de Estudos, Pesquisa e Ações de Extensão em Performances Culturais, Memória Social e Museologia – GEPEMM, da Universidade Federal de Goiás, cadastrado e certificado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq.

Vale o destaque de que as ideias tecidas aqui, especialmente no que tange as cidades e as performances museais, só foram possíveis devido a uma constante renovação de parceria, de prática e de olhar museológico, com a professora e pesquisadora Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Com sua longa experiência e seus percursos acadêmicos com foco na Museologia, na Memória Social e nas Performances Culturais, ela faz intervenções que sempre me conduzem ao novo enriquecedor.

Fósseis, Paleontologia e Sociedade

Era a pedra mais maravilhosa do mundo, pois quando você levantava um dos flancos você encontrava a forma de um peixe marinho entre os dois pedaços da pedra. Este peixe era inteiramente de pedra, mas não havia nada faltando em sua forma, olhos, ossos, ou a cor, para deixar de fazer parecer ter estado vivo (JOINVILLE, 1963 *apud* GREENBLATT, 1989, p.50, tradução nossa).

Os fósseis são os objetos de estudo elementares da Paleontologia, que os define como restos ou vestígios de seres vivos já extintos, que ficaram preservados em sistemas naturais - nas rochas sedimentares, principalmente. Isso só acontece após raros processos

físico-químicos, longos e complexos, de transformação de material orgânico em inorgânico, irrepetíveis e irreprodutíveis em escala humana, conferindo um caráter sempre excepcional ao registro fóssilífero. Somado a esse aspecto, tem-se a importância dos fósseis para a produção do conhecimento científico. Eles configuram indispensáveis fontes de informação para a interpretação da evolução da vida ao longo da história da Terra, da diversidade biológica do passado e de suas relações com a vida do presente. Por tudo isso, são considerados elementos do patrimônio paleontológico.

Por outro lado, os fósseis também podem estar envoltos por uma camada espessa de conhecimentos não científicos, possivelmente pelas suas características invulgares e curiosas, por serem fragmentos de rocha inanimados e, ao mesmo tempo, aparentemente animados, como destacado no trecho em epígrafe. De acordo com levantamento realizado por Pombo (2010), na Península Ibérica, são mais de 60 casos que podem ser classificados quanto ao: (1) tipo de relação sociocultural estabelecida com os fósseis; (2) tipo de influência derivadas da relação sociocultural estabelecida; (3) tipo de produtos socioculturais resultados das relações anteriores. Para o autor, conhecer essas relações, influências e produtos contribui para compreender os fósseis enquanto parte do patrimônio cultural de determinadas comunidades e é importante para a gestão do que ele chamou de “patrimônio paleontológico-cultural”, numa óbvia tentativa de integração de ambas as concepções de patrimônio, da comunidade geocientífica e das demais comunidades que convivem com os fósseis.

Normalmente, esses casos estão relacionados a ocorrências fóssilíferas locais e o numeroso levantamento já citado não nos deixa enganar quanto à importância dos fósseis enquanto objetos úteis para pensar, tanto quanto para viver, tomando emprestada uma expressão de Gonçalves (2009). Exemplos disso podem ser observados no Brasil, como a lenda de Mapinguari, contada em pelo menos oito

versões, na região amazônica brasileira. Segundo Santos *et al.* (2016), elas estão relacionadas a existência de preguiças-gigantes (animal extinto há cerca de 10 mil anos) na área, corroborada por registros fósseis. Também nessa região, foram descobertos fósseis que parecem pequenas argolas em urnas funerárias, no sítio arqueológico Curiáú Mirim I, na capital do Amapá. As urnas são atribuídas a comunidades ameríndias, que viveram entre os anos de 1.300 e 1.000 a.C., na localidade da foz do Rio Amazonas (GAMBIM JR *et al.*, 2017).

Já em Taubaté (SP), a ave *Paraphysornis*, que viveu por ali há cerca de 22 milhões de anos, é a mascote “Fisó” do Museu de História Natural da cidade. Enquanto isso, o brasão da cidade de Mata (RS) inclui imagens de fragmentos de troncos fossilizados, que são abundantes ali e na cidade de São Gabriel do Sul, cujo *slogan* é “onde o passado tem raízes de pedra” (KUNZLER e MACHADO, 2019). Ademais, os frequentes pequeninos peixes do gênero *Dastilbe*, encontrados no Crato e Santana do Cariri (CE), recebem o nome popular de Piabinha, pela semelhança que guardam com os piabas atuais (CASTRO, 2014).

Para além disso, o interesse geral da sociedade por ícones da Paleontologia, em especial os dinossauros, é inquestionável. A combinação do (nem sempre) gigantismo com o mistério fecunda o imaginário popular, com grande influência da ficção científica. Na década de 1990, por exemplo, a trilogia *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, eternizou o encantamento sobre dinossauros no mundo e também no Brasil. De acordo com Kellner (2005), esse foi um fator importante para o sucesso da exposição “No tempo dos dinossauros”, realizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro, entre junho de 1999 e março de 2000, a qual superou todas as outras exposições que já tinham sido realizadas sobre essa temática no país.

Entre outros resultados do pós-*Jurassic Park* está a criação de parques temáticos por todo o mundo, a exemplo do Dinópolis, em Teruel (Espanha); do *Parque Nahuelito – Dinosaurios de La Patago-*

nia, em Bariloche (Argentina); do Dino Parque, na Lourinhã (Portugal); do *Il Parco dei Dinosauri*, na Província de Bari (Itália) e o *Dino Adventure*, em Nagoya (Japão). No Brasil, o mesmo se repete: há o *T-Rex Park*, em Campinas (São Paulo); o Vale dos Dinossauros, em Canela (RS), Foz do Iguaçu (PR) e Olímpia (São Paulo); a Vila Encantada – Parque Educativo, em Pomerode (SC) e ainda a previsão de criação do Parque dos Dinossauros, em Miguel Pereira (RJ).

Esses são espaços construídos especificamente com o propósito de entreter e, às vezes, com certa lealdade aos dados científicos e com o desenvolvimento de atividades educativas, de divulgar e popularizar a ciência. De modo geral, podemos entendê-los como espetáculos da Paleontologia, chegando ao extremo com a instalação de grandes modelos de dinossauros motorizados, sonorizados e descontextualizados em *shopping centers*. Mediadas por um conjunto de imagens e representações expostas aos diversos sentidos humanos, nesses parques, as experiências são vividas deliberadamente, normalmente seguindo sinalizações e roteiros pré-estabelecidos, condicionadas a um pagamento e a determinados horários de abertura e fechamento.

Mas é a caracterização temática de espaços urbanos específicos que tem motivado questionamentos importantes no escopo das minhas investigações. Diferentemente dos parques, as cidades e os bairros são lugares de convivência do cotidiano, onde “a vida [...] é tecida por um emaranhado de processos subjetivos que vão disseminando inúmeras possibilidades identitárias, confundindo e desagregando psicológica, social e espacialmente os indivíduos” (COSTA, 2005, p.81). Trata-se de espaços onde se instalam jogos de interesses, de poderes e de referências culturais que moldam identidades, memórias e patrimônios. E é nesse ponto que recai a minha principal preocupação ao olhar para esse fenômeno.

Isso acontece em Peirópolis, um bairro rural de Uberaba (MG), que tem no turismo científico a principal fonte de renda atual. Para

tanto, seu comércio, principalmente do ramo alimentício, se apropria de nomes e entidades paleontológicas como forma de integração a um cenário “dinossáurico”, criado e alimentado especialmente pelo Museu dos Dinossauros que tem à frente um amplo jardim com réplicas em tamanho real de dinossauros e outros répteis já extintos, conhecidos pelos fósseis locais. Para alguns pesquisadores:

[...] tais atividades transformaram a realidade local através do geoturismo e os fósseis ganharam nova aplicação, não apenas se limitando ao conhecimento científico, mas simbolizando ferramentas de desenvolvimento socioeconômico e cultural, possibilitando desenvolvimento regional sustentável (RIBEIRO et al., 2009, p.586).

Fonte de importantes registros fossilíferos desde o final da década de 1940, ficou internacionalmente conhecido como a “Terra dos Dinossauros Brasileiros” e sua projeção é basicamente devido à consistência dos estudos que vêm sendo realizados ali no Centro de Pesquisas Paleontológicas “*Llewellyn Ivor Price*” (CPPLIP) e divulgados no Museu dos Dinossauros (MARTINELLI et al., 2017).

O mesmo acontece do outro lado do Atlântico. Uma pequena cidade rural de Portugal, Lourinhã, é reconhecida internacionalmente devido à importância das ocorrências fossilíferas encontradas em seu território, projetada pelas pesquisas realizadas no Museu da Lourinhã, em parceria com outras instituições. Autodesignada “Capital dos Dinossauros”, a cidade incorporou essa temática como “identidade, tornando-[a] parte integrante da sua imagem de marca: rotundas, escolas e até o comércio passaram a usar esta simbologia”, a saber: Dinopão, Dino Rações, Dinokart, Escola de Condução Dinossauro e Café O Dinossauro (MATEUS et al., 2014, p.83).

Os dinossauros exclusivos da Lourinhã são os anfitriões da cidade. Três esculturas de metal reproduzem a silhueta desses animais

no acesso principal da cidade, ao lado da rodoviária. E, desde 2018, a cidade se vê movimentada pelo turismo em busca o Dino Parque, que tem 120 modelos de dinossauros e outros seres em escala real. Além disso, a imagem dos dinos tem presença garantida no logotipo do município, que traz de forma articulada seus bens de maior relevância, além da frase “Pegadas com história”.

Na disputa por esse título, encontra-se também Drumheller, município da província de *Alberta*, no Canadá, que é igualmente conhecido como “A capital mundial dos dinossauros”, devido aos registros fossilíferos encontrados ali, pesquisados e comunicados pelo *Royal Tyrrel Museum*. Na entrada da cidade, a placa “*Welcome to Drumheller*” é acompanhada pela imagem de um dinossauro, animal cujas referências estão dispersas pela cidade, em placas, em modelos em tamanho real e na maior atração turística da cidade: “o maior dinossauro do mundo”, que pode ser visto a quilômetros de distância. Diferente das demais, o seu ambiente é completo com a paisagem natural que circunda a cidade, como afirma o site da ONG *Travel Drumheller*: “Os arredores deslumbrantes formados pelas *Badlands* de Alberta ajudam a definir o cenário e levá-lo de volta milhões de anos, ao tempo em que os dinossauros perambulavam” (TRAVEL-DRUMHELLER, 2020).

E voltando ao Brasil, a cidade de Mata (RS), que já apareceu aqui no texto, se destaca de outra forma. A abundância dos troncos fossilizados motivou a incorporação desses recursos em praças, escadarias, postes de iluminação e, até, nas bases de lixeiras, entre outros, resultando numa identidade visual única e que marca a existência desses recursos locais em pontos de referência. É suposto que essa “super” utilização na construção da cidade fora deliberada pelo paleontólogo e padre Daniel Cargnin, que dá nome ao atual museu de Paleontologia da cidade.

A intenção do paleontólogo seria garantir que esses recursos não fossem retirados de Mata, onde findaram por ser elementos de

diferenciação perante outros lugares e fontes de prestígio científico e orgulho local, alcançando, inclusive, o discurso oficial do poder público. Para a prefeitura da cidade:

Mata é uma cidade que por obra da natureza está situada sobre uma imensa floresta de fósseis [...]. De idade Triássica, estas exposições de ‘florestas petrificadas’ estão entre os mais importantes registros do planeta, tendo se formado a mais de 200 milhões de anos (Prefeitura de Mata, 2020).

Além disso, na representação do registro fossilífero local no brasão da cidade, como já mencionamos, o *slogan* adotado é: “Mata – a cidade da pedra que foi madeira”.

Aparentemente, a construção desses cenários consiste em estratégias de *marketing*, mas existiria alguma relação entre a configuração desses cenários e a concepção de patrimônio pelos habitantes dessas cidades? Arrisco dizer que sim, mas qual é e como ela se dá? Como vimos, existem diversas possibilidades de integração de registros fossilíferos autóctones na cultura local e no conjunto de patrimônios de determinadas comunidades, mas podemos perceber uma forte necessidade de articulação também com o cenário da Paleontologia internacional. Como, então, isso poderia influenciar, ou já estar influenciando, os processos de construção identitária e patrimonial dos grupos sociais envolvidos?

Performances urbanas com temática paleontológica: por um lugar no mapa

Em cada instante há mais do que a vista pode ver, mais do que o ouvido pode ouvir, um cenário ou um panorama que aguarda ser explorado. Nada se experimenta em si mesmo, mas sempre em relação com seus contornos, com

as sequencias de acontecimentos que levam a isso, com a lembrança de experiências anteriores (Lynch, 2008, p.9)

Dos quatro casos citados, o bairro de Peirópolis e a cidade de Lourinhã já figuraram em minha tese de doutorado. A análise era voltada à construção e à legitimação de discursos de patrimônio nas exposições de Paleontologia do Museu dos Dinossauros e do Museu da Lourinhã. Ao conhecer bairro e cidade, a partir da participação na banca de defesa da tese, a Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira, afirmou categoricamente: “tudo ali é performance”. E se não é de fato, tudo ali pode ser analisado “enquanto” performance, como já foi cunhado por Richard Schechner (2006).

Em termos gerais, segundo o autor, performances são entendidas como comportamentos restaurados que podem “marcar identidades, dobrar o tempo, remodelar e adornar o corpo, e[ou] contar estórias” (SCHECHNER, 2006, p.28). Estão intimamente relacionadas com as intenções motivadoras de seus performadores, as quais podem variar entre três tipos: (1) mudar as coisas, (2) manter o estado das coisas ou (3) encontrar ou definir um lugar comum (SCHECHNER, 2006, p.29). Ao serem desempenhadas, elas podem ter até sete funções: (1) entreter; (2) construir algo belo; (3) formar ou modificar uma identidade; (4) construir ou educar uma comunidade; (5) curar; (6) ensinar ou persuadir; (7) lidar com o sagrado e o profano (SCHECHNER, 2006, p.47).

As cidades são locais onde essas performances se confundem, ora de forma convergente, ora divergente, exatamente porque intenções e funções variam. Nelas, há o encontro da diversidade social, reunindo diferentes níveis de consumo, pessoas que vêm de diferentes lugares e que exercem papéis distintos (COSTA, 2005). Ao reunirem-se desempenham comportamentos restaurados para se conectarem às

forças sociais que determinam os diferentes tipos de convivência coexistentes. Essas performances urbanas envolvem uma trama complexa de atores sociais locais e estrangeiros, ambos com seus interesses, suas instituições culturais, comerciais, de ensino e espirituais. E abrangem ainda, de forma especial, a paisagem, um cenário específico criado para moldar o imaginário da sociedade que vivencia a cidade.

Mas é importante ressaltar o entendimento de que “performances são ações” (SCHECHNER, 2006, p.1) e o que vemos nos espaços urbanos com temática paleontológica, e pudemos descrever na seção anterior, é o cenário criado para que tais ações se estabeleçam de acordo com a intenção motivadora e a função a ser assumida. Nesse caso, estamos falando da imagem da cidade, no sentido apresentado por Kevin Lynch (2008). Ela é estruturada por meio de “sensações visuais de cor, forma, movimento, ou polarização da luz, assim como outros sentidos, como o olfato, a audição, o tato, a cinestesia, a sensação de gravidade e até dos campos elétricos e magnéticos” (LYNCH, 2008, p.12). Esses são códigos estruturantes, mas também objetos de percepção, apreciação e transformação constantes.

Lynch (2008, p.12) argumenta que “não devemos nos limitar a considerar a cidade como coisa em si, mas sim enquanto percepção de seus habitantes”, muito embora ela não se restrinja a “apenas um objeto perceptível (e talvez apreciado)” (LYNCH, 2008, p.10) mas constantemente transformado por diversos atores, devido a razões particulares. Segundo o autor, os observadores, habitantes desses espaços, realizam uma “percepção filtrada” (LYNCH, 2008, p.15) por estarem em permanente relação com o meio urbano que, por sua vez, sugere distinções e conexões entre suas partes. A partir de escolhas, organizações mentais e significados atribuídos por cada um que observa aquilo que está exposto, são criadas variedades da imagem de uma mesma cidade.

Ao perguntar “o que é uma cidade”, Canclini (2008, p.15) afirma que “não é [...] possível estabelecer com rigor” uma resposta a essa questão. Se até meados do século XX respondia-se que ela era uma oposição ao campo ou, ainda, “um tipo de agrupamento extenso e denso de indivíduos socialmente heterogêneos”, mais recentemente as tentativas de definição vêm considerando também os “processos culturais e os imaginários dos que [a] habitam” (CANCLINI, 2008, p.15). Esses, por sua vez, podem ser entendidos como “cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais” (CANCLINI, 2008, p.15). Em resumo, uma cidade é, ao mesmo tempo, várias cidades.

Nesse sentido, se faz útil pensar na importância que tem a construção de uma imagem para a cidade, na tentativa de unificar todas essas cidades imaginárias. Para Ferrara (2000, p.17), “a imagem urbana [...] atenderia à utilidade de fixar poderes, valores ou ideologias, em outros termos, induziria um modo de pensar e, sobretudo, de agir”. Para se conseguir isso, a “legibilidade” se faz indispensável. O conceito, desenvolvido por Lynch (2008, p.11), se refere à “facilidade com que suas partes [da cidade] podem ser reconhecidas e organizadas em uma pauta coerente”. Ele completa: “se é legível, pode ser apreendida visualmente como uma pauta conexa de símbolos reconhecíveis, [...] cujos distritos, sítios sobressalentes ou ruas são facilmente identificáveis e se agrupam, também facilmente, em uma pauta global”.

À primeira vista, a legibilidade de Peirópolis, Lourinhã, Drumheller e Mata demonstra uma tentativa de marcar uma identidade local que deve ser compartilhada por todos. Ao mesmo tempo, ela se alinha a um interesse mais amplo, com uma pauta que é mundial. Nesse contexto, a dissolução das fronteiras - simbólicas, físicas e etc. - entre os territórios tem relevância extrema. Ou seja, as performances não estão isoladas do restante do mundo. “[...] porosas,

não só para as pessoas, mas ainda mais para as informações e ideias” (SCHECHNER, 2006, p.43-44), as fronteiras permeáveis permitem a interculturalidade, a emergência de híbridos, como o “patrimônio paleontológico-cultural” de Pombo (2010).

Ainda assim, com limites imprecisos, Schechner (2006, p.41) destaca que “tudo em um mapa tem um nome” e, portanto, “estar ‘em um mapa’ significa ter *status*”. O mapa, também visto “enquanto” performance, é uma representação gráfica, resultado de diferentes interpretações e intenções. Isto é, “uma interpretação particular do mundo. Todo mapa é uma ‘projeção’, uma forma específica de representar uma esfera numa superfície plana”. Dessa forma, construímos a hipótese de que os cenários desses espaços urbanos com temática paleontológica são elaborados para que performances sejam desempenhadas com a função de se definir um lugar em comum, um discurso coletivo que fortaleça, unifique determinada comunidade, na busca por um lugar no mapa, por *status*, por poder fazer parte do mundo.

Mas a preocupação que já externei na seção exterior vem exatamente das possíveis consequências negativas dessa busca. No âmbito das cidades com temáticas paleontológicas, a influência exterior é imputada pela comunidade geocientista ou mercadológica sobre as vontades próprias da população local. Resultados disso já foram observados por Castro (2014), na cidade de Santana do Cariri (CE). De acordo com a autora, os dois tipos de identidade – a virtual e a real – estão em constante conflito entre os moradores dali. De acordo com Costa (2005), a identidade real é entendida como aquela que representa valores, vontades, sentimentos e interesses que, de fato, os indivíduos compartilham com quem confiam e podem ser autênticos. A virtual é aquela moldada por esses mesmos indivíduos para se enquadrarem em comportamentos desejáveis, normalmente impostos por um contexto mais amplo. Em Santana do Cariri (CE), apesar do comércio ilegal de fósseis ser amplamente conhecido como

uma fonte de renda local (identidade real), os moradores declaram a alguém de fora, que representa a comunidade geocientífica, total desconhecimento disso (identidade virtual). Ao saberem que o tráfico desses bens é legalmente inaceitável, eles performam de acordo com um contrato social que sinaliza o que parece ser mais correto aos olhos externos.

Isso me leva a presumir a existência de algo semelhante à perversidade do patrimônio denunciada por Meneses (2012). Trata-se de uma inversão de valores em que as demandas internacionais, externas e mercadológicas se sobrepõem às demandas locais e internas de uma comunidade, sem se dar conta de que o silenciamento das identidades reais torna muito mais cara a preservação do patrimônio. Isto é, ao nos afastarmos delas, dificultamos o trabalho de conhecimento daquela nuvem de saberes e valores não científicos construídos e atribuídos aos fósseis. Com isso, não só prejudicamos a gestão desse patrimônio, como também impossibilitamos a proposição de soluções práticas e duradouras às demandas socioculturais e econômicas das comunidades.

Isso não significa uma defesa à venda de fósseis ou à autorização do uso desses objetos para quaisquer fins socioculturais. O que quero ressaltar é a importância de se valorizar, num trabalho sensível e cuidadoso, as identidades reais dessas comunidades para que possamos compreender o que, de fato, leva a esse envolvimento com os fósseis locais, permitindo a criação de políticas públicas adequadas e efetivas.

O lugar dos museus nas performances urbanas com temáticas paleontológicas

Além de terem uma temática em comum, Peirópolis, Lourinhã, Drumheller e Mata compartilham outra característica marcante

te: a presença de um museu integrado ao cenário específico criado. Dessa forma, é imprescindível tecer algumas considerações acerca do possível papel desempenhado por essas instituições nesses espaços e, mais especificamente, nas performances urbanas deflagradas ali.

Vamos começar lembrando que os museus são, historicamente, produtos culturais das cidades, os quais desempenham papéis relevantes ainda hoje, tendo alcançado prestígio na sociedade moderna e contemporânea mundial. Segundo Mumford (2008, p. 669-670) “como instrumento de seleção, o museu é uma contribuição indispensável à cultura das cidades” e à economia regional. Para Oliveira e Camargo (2019, p.45), eles são ícones, “referências espaciais importantes no contexto urbano”, devido ao capital simbólico que carregam. Além disso, condicionam os processos subjetivos de “construção e reconstrução da memória” (OLIVEIRA E CAMARGO, 2019, p.46), a partir de relações “de aproximação ou distanciamento do meio urbano em que se inserem” promovidas pelas atividades museológicas (OLIVEIRA E CAMARGO, 2019, p.35).

Dessa forma, eles têm o potencial de, ao mesmo tempo, colocarem no mapa os espaços urbanos e as populações aos quais estão integrados e fortalecerem a integração dessas populações aos seus territórios. Ou seja, atestam a existência desses grupos sociais inserindo seus territórios nas rotas turísticas, científicas e mercadológicas, e garantindo a eles uma memória e uma identidade, por meio da preservação e da comunicação de objetos e narrativas locais. No caso das pequenas cidades, isso se torna ainda mais evidente¹.

Agora, voltando ao que tange a especificidade temática em voga, devemos registrar que museus são, também historicamente,

1 No filme “Bacurau”, uma produção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, a relação entre a cidade fictícia de Bacurau e seu Museu Histórico de Bacurau representa bem isso e foi analisada, por mim, em artigo jornalístico publicado no site do Projeto Colabora, disponível em <<https://projeto-colabora.com.br/ods4/por-que-bacurau-tem-um-museu/>>. O papel do Museu no filme também foi objeto de reflexão no Museológicas Podcast, episódio 10 - “Bacurau, a museologia e a cultura política”, publicado em outubro de 2019, disponível em <https://open.spotify.com/episode/6OyLALTT-JFIgm6koFWaQ8I?si=mszO7zv-S_-Lep-tk7qCGw>.

lóci privilegiados do conhecimento científico, cabendo aqui a célebre relação entre os museus e a Paleontologia, feita por Rudwick (1976, p.12): “sem o estabelecimento da tradição de preservação do museu, é difícil imaginar como a ciência da Paleontologia poderia ser surgido”. Essenciais na institucionalização, hoje são espaços indispensáveis à manutenção do seu *status quo*, garantindo a durabilidade de seus registros mais elementares – os fósseis –, o acesso a eles para a realização de pesquisas e a divulgação de seus conhecimentos, práticas e teorias.

Para isso, os museus também performam. Segundo Oliveira e Camargo (2019), neles podem ser encontradas as características principais de uma performance, especialmente ao observarmos as exposições museológicas. Os autores se baseiam nas sistematizações feitas por Esther Langdon (2007) dos elementos essenciais das performances apresentados por Richard Bauman, na obra *Verbal Art as Performance*, de 1977. Entendendo as exposições como textos discursivos, identificaram a presença do *display* – que não se resume à exposição propriamente dita, mas também ao prédio; da responsabilidade de competência assumida pelos atores – que são, tradicionalmente, os profissionais de museus; da avaliação do público participante – que pode ou não ser registrada pelos estudos de recepção; da experiência em relevo – sem ela não há comunicação museológica; e, por fim, da sinalização – que inclui desde placas de orientação até elementos mais sutis como a iluminação que anuncia a exposição, ou seja, a performance.

Contudo, lembrando que as performances são ações, as performances museais consistem no encontro entre o visitante e a coisa musealizada, “em que alguém se vê tomado pela obra apresentada, num ato de ruptura com a vida cotidiana para entrar no estado liminar criado pelo museu” (BRULON SOARES, 2019, p.246). Esse é o estranhamento inerente às performances culturais proporcionado

pelas práticas museológicas. E vale aqui destacar o seguinte: ainda que a performance museal seja deflagrada, notada, identificada, a partir das exposições, é preciso considerar que a comunicação museológica faz parte de um processo complexo que se retroalimenta. É a musealização, formada também pela preservação e pela pesquisa museológica, que consiste na descontextualização e na recontextualização de bens, transformando-os em documentos, conferindo a eles o estatuto de museália (DESVALLÉES E MAIRESSE, 2014).

Quero ressaltar com isso que as exposições devem ser entendidas somente como uma parte da performance museal. Trata-se de uma parte essencial, a parte que se mostra ao público, mas cuja essência é elaborada em outras instâncias. Brulon Soares (2019) explica: “[a]o remover objetos do mundo real, ou requalificá-los num outro regime de valor, os museus produzem um tipo de magia com as coisas, sendo o ato mágico completo nos olhos do público, assim como uma performance se completa com a plateia” (BRULON SOARES, 2019, p.248).

Dito isso, cabe ainda uma segunda observação. Como já disseram Oliveira e Carmargo (2019), as práticas museológicas ora se aproximam, ora se afastam da cidade e da população onde estão inseridas. Nesse sentido, é preciso considerarmos que o alcance das performances museais se expande para além das portas dos museus, confundindo-se com as performances urbanas, para que se possa cumprir com uma ou mais daquelas sete funções mencionadas anteriormente, atendendo aos propósitos de alguém ou de determinados grupos sociais.

Isso fica evidente, mais uma vez, no estudo de Castro (2014) sobre a percepção da população de Santana do Cariri (CE) em relação ao patrimônio geológico. O alcance das performances do Museu de Paleontologia da Universidade Regional do Cariri (URCA) vai muito além do encontro da população com a exposição de fósseis acom-

panhados por seus nomes em etiquetas, às vezes, contextualizados em dioramas. Ele representa um espaço de credibilidade científica, mas também de poder. A autora verificou que, embora fósseis sejam abundantes em construções civis por toda a cidade e valorizados esteticamente pela população local, em entrevista a ela, os moradores não admitiam tê-los visto em outro lugar que não fosse o referido museu. Ele representa o “lugar ‘politicamente correto’ para terem visto algum fóssil” (CASTRO, 2014, p.197).

Nesse contexto, as performances museais também parecem se alinhar àquelas performances urbanas onde se observa um reforço à busca de se inserir no mapa, num contexto mais global, valorizando recursos locais com um discurso estrangeiro, específico da comunidade científica, disponibilizado à população por meio do entretenimento, do espetacular, do exótico, do prestígio, do afastamento. Ou partiriam das próprias performances museais o tom que é assumido mais amplamente? Qual é, de fato, o papel que esses museus ocupam nas performances urbanas com temática paleontológica? Como isso se aplicaria aos casos de Peirópolis, Lourinhã, Drumheller e Mata? E, qual seria, então, o papel das populações locais nessas performances urbanas, performances museais? Até que ponto as identidades reais dos seus habitantes, as quais orientam as “percepções filtradas” das imagens da cidade, podem ser incluídas ou silenciadas nessas performances museais?

Considerações finais

As performances urbanas, comportamentos restaurados nas cidades, marcam identidades coletivas e patrimônios culturais. Os museus, instituições de representação das sociedades urbanas, não só garantem a perenidade de tais identidades e patrimônios, como também elaboram discursos a serem incorporados pelo sistema

identitário e patrimonial. Em ambos os casos há uma ambição, de um ou mais grupos sociais responsáveis interessados nos benefícios que podem ser oriundos desses movimentos culturais.

Nesse contexto, construir um cenário temático para os espaços urbanos parece se mostrar útil à integração de performances urbanas e museais, de sujeitos, discursos e instituições, de ideias, palavras e imagens, em busca desse lugar almejado. Mas ficou evidente ao longo do texto que ainda há várias perguntas a serem respondidas sobre a especificidade dos cenários urbanos com temáticas paleontológicas e várias afirmativas sobre determinados casos que precisam ser verificadas antes de serem generalizadas.

O intercâmbio entre Museologia, Paleontologia e, agora, Performances Culturais se mostrou promissor. Contextualizada em uma abordagem metodológica interdisciplinar que busca o “entendimento das culturas através de seus produtos ‘culturais’ em sua profusa diversidade” por meio de “estudo[s] comparativo[s] das civilizações em suas múltiplas determinações concretas” (CAMARGO, 2013, p.1), as Performances Culturais expõem “[...]as tensões e contradições que impulsionam o mundo atual” (SCHECHNER, 2006, p.3) e “atualizam as performances museais” (OLIVEIRA E CAMARGO, 2019, p.44) colocando-os numa “estimulante zona de desconforto” (OLIVEIRA E CAMARGO, 2019, p.55).

Referências Bibliográficas

BRULON SOARES, Bruno. Entre um mundo e o dos Outros: magia e descolonização na performance museal. **MODOS Revista de História da Arte**, v.3, n.3, p.243-264, 2019. <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4302>.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**. Califórnia, EUA: California State University, 2013. Disponível em: <https://www.academia>.

[edu/6332594/Revista_Karpa_2013_Milton_Singer_and_Cultural_Performances_an_interdisciplinary_concept_and_a_methodological_approach](https://doi.org/10.1111/edu/6332594)
[Milton_Singer_e_as_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise](#). Acesso em: 26 de set, 2020.

CANCLINI, Néstor García. Imaginários culturais da cidade: conhecimento / espetáculo / desconhecimento, in COELHO, Teixeira (Org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CASTRO, Aline Rocha de Souza Ferreira de. **O patrimônio geológico sob a perspectiva da população residente no município de Santana do Cariri, Ceará**. Tese (Doutorado em Geologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. 300f.

COSTA, Benhur Pinós. As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem microgeográfica. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (Org.). **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: UDERJ, 2005.

DESVALLÉES, A., & MAIRESSE, F. (Orgs.), SOARES, B. B., & CURY, M. X. (Trad.). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura. 2013.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - FAPESP, 2000.

GAMBIM JUNIOR, Avelino; SCHEFFLER, Sandro Marcelo; FERNANDES, Antonio Carlos Sequeira; CARVALHO, Claudia Rodrigues Ferreira de. Criníodes fósseis associados a urnas funerárias na Foz do Rio Amazonas. **Paleontologia em Destaque**. Boletim Informativo da Sociedade Brasileira de Paleontologia. Edição Especial - XXV Congresso Brasileiro de Paleontologia, p.121, 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2009. p.25-33. Disponível em: http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/colletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf. Acesso em: 26 de set, 2020.

GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven L. (Ed.). **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museums display**. Washington: Smithsonian Institution Press, p.42-56, 1991.

KELLNER, Alexander Wilhelm Armin. Museus e Divulgação Científica no Campo da Paleontologia. **Anuário do Instituto de Geociências – UFRJ**, Rio de Janeiro, vol.28, n.01, p.116-130, 2005. Disponível em: <http://www.ppegeo.igc.usp.br/index.php/anigeo/article/view/4852/4364>. Acesso em: 26 de set, 2020.

KUNZLER, Josiane. **O fóssil no museu: análise da legitimação do patrimônio nas exposições museológicas**. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018, 318f.

KUNZLER, Josiane; NOVAES, Mariana Gonzalez Leandro; MACHADO, Deusana Maria da Costa; PONCIANO, Luiza Corral Martins de Oliveira. Coleções paleontológicas como proteção do patrimônio científico brasileiro. In: III Seminário Internacional Cultura Material e Patrimônio de C&T. **Anais...** Rio de Janeiro: MAST, 2014. v. 1. p.385-407.

KUNZLER, Josiane; MACHADO, Deusana Maria da Costa. O “discurso oficial” sobre o fóssil como patrimônio. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PATRIMÔNIO GEOLÓGICO, 4., 2017, Ponta Grossa. **Anais...** Ponta Grossa: Grupo Universitário de Pesquisas Espeleológicas, 2017a. p.669-673.

KUNZLER, Josiane; MACHADO, Deusana Maria da Costa. Questões basilares para um novo movimento teórico-prático do patrimônio paleontológico: reflexões a partir da Museologia e da Antropologia. In: CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte; WICHERS, Camila Azevedo de Moraes; COLLAÇO, Janine Helfst Leicht (Org.). **Patrimônios culturais: entre memórias, processos e expressões museais**. Goiânia: Editora Imprensa Universitária/UFG, 2017b. p. 179-190. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/688/o/Patrim%C3%B4nios_Culturais_Kojima_ebook.pdf. Acesso em: 26 de set, 2020.

KUNZLER, Josiane; MACHADO, Deusana Maria da Costa. Fósseis e patrimônio paleontológico: um retorno ao integral. **Revista Museologia e Patrimônio**, v.12, n.2, p.64-96, 2019. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/778/684>. Acesso em: 26 de set, 2020.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: UFSC/Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2007.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Tradução Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MARTINELLI, Agustin; TEIXEIRA, Vicente Paula Antunes; FERRAZ, Mara L.F.; CAVELLANI, Camila L.; WINTER, Cecília V. Pérez; MARI-NHO, Thiago Santos; RIBEIRO, Luiz Carlos Borges. Curadoria da coleção do Centro de Pesquisas Paleontológicas L. I. Price do Complexo Cultural e Científico de Peirópolis (UFTM), Uberaba, MG: estado atual e relevância paleontológica. **Revista Museologia e Patrimônio**, v.10, n. 2, p.205-215; 2017. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/595/624>. Acesso em: 26 de set, 2020.

MATEUS, Simão; MATEUS, Marta; FARIA, Margarida Lima. Público do museu da lourinhã. A procura dos dinossauros como paleopatrimónio. In: Encontro luso-brasileiro de património geomorfológico e geoconservação. **Atas**, p.82-88, 2014.

MENESES, Ulpiano de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas. In: IPHAN. **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural**. Ouro Preto, 2009, v.1. Brasília: IPHAN, 2012. p. 25-39. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol1_ForumPatrimonio_m.pdf. Acesso em: 26 de set, 2020.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. 5ª ed. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam; CAMARGO, Robson. O museu dos vivos: performances museais e cidades, apontamentos. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de (Orgs.) **Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades**, v.1. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 34-59.

POMBO, Heraclio Astudillo. Paleontología cultural y Etnopaleontología. Dos nuevos enfoques sobre el registro fósil. **Enseñanza de las Ciencias de la Tierra**, v.18, n.3, p.284- 297, 2010. Disponível em: <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/45368>. Acesso em: 26 de set, 2020.

PREFEITURA DE MATA. História. **Página Oficial Online**, 2020. Disponível em: <http://www.mata.rs.gov.br/municipio/historia>. Acesso em 26 de set, 2020.

RIBEIRO, Luiz Carlos Borges; TREVISOL, Andrea; CARVALHO, Ismar de Souza; MACEDO NETO, Francisco; MARTINS, Lúcio Anderson; TEIXEIRA, Vicente de Paula Antunes. Geoparque Uberaba – Terra dos Dinossau-

ros do Brasil (MG). In: SCHOBENHAUS, Carlos; CAMPOS, Diógenes de Almeida; QUEIROZ, Emanuel Teixeira de; WINGE, Manfredo; BERBERT-BORN, Mylène Luiza Cunha (Eds.). **Sítios Geológicos e Paleontológicos do Brasil**, vol. 2. Brasília: DNPM, 2009. p. 583-616.

RUDWICK, Martin J. S. **The Meaning of Fossil**: Episodes in the History of Paleontology. 2ª ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1976. (Reimpressão 1985). 304p.

SANTOS, Lilaz Beatriz Monteiro; HÖRMANSEDERM, Beatriz Marinho; SANTOS, Letícia Figueiredo; ARAUJO, Diego Oliveira; LOPES, Maria Luiza de Oliveira Costa; LEME, Giselle Ferreira Paes; PONCIANO, Luiza Corral Martins de Oliveira. Paleontologia cultural: uma análise sobre fósseis e monstros da Amazônia – O Matinguari. In: COELHO, Luci Boa Nova; DA-SILVA, Elidiomar Ribeiro (Org.). **Livro do Evento** - I Colóquio de Zoologia Popular. Rio de Janeiro: Perse, p.114-128, 2016.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies**: an introduction, 2 ed. New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4976034/mod_resource/content/1/Scherchner%20performance%20studies%20un%20introduction.pdf. Acesso em 26 de set, 2020.

TRAVEL DRUMHELLER. Dinosaurs. Página Online. Disponível: <https://traveldrumheller.com/attraction/dinosaur-adventures/>. Acesso em 26 de set, 2020.

PARTE 2

MEMÓRIAS, RESISTÊNCIAS E SENSIBILIDADES URBANAS

CLOWN VISITA-DOR: PALHAÇOS E LUGARES DA DOR NA CIDADE DE GOIÂNIA

Roberta Machado Silva
Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Circo é lugar de palhaço?
Acho que vou mudar o nome do meu coração para circo.
“Pequena Sereia”

Palhaço pode entrar?

Bate na porta e vai entrando sem nenhuma autorização, vem conversando com o parceiro sem se dar conta de nada, uma discussão acirrada sobre “quem é palhaço aqui?”. Um diz “é tu”, o outro retruca “é você”. O primeiro estabelece “é você”, o outro não aceita e responde “é tu”.

De cara, já destoam do cenário todo: são coloridos demais, falam alto e gesticulam muito. Quando percebem, estão frente a frente com uma criança no leito, amolecida e meio sonolenta. Assustados, param a briga. Os dois se olham e pedem permissão para entrar. A criança meio ressabiada, sem entender nada, olha a mãe por entre as grades do leito e balança a cabeça afirmativamente. Os dois dão meia volta? Saem do quarto e fecham a porta. No minuto seguinte, batem e entram avisando em coro: “estamos entrando”.

Imagem 01: Visor da porta - Hospital Materno Infantil de Goiânia



Fonte: Arquivo pessoal Roberta Machado Silva

Para estabelecer quem é o palhaço, começamos pelo conceito de Luiz O. Burnier (2009, p. 205). Segundo ele, a etimologia da palavra, *clown*¹ vem de *clod* – camponês, enquanto palhaço vem de *paglia* – palha. Antigamente, a roupa dos artistas era feita do mesmo tecido dos antigos colchões e recheada de palha o que os protegia das quedas constantes. O autor defende que tanto um quanto o outro (palhaço ou *clown*) são “farinha do mesmo saco” (BURNIER, 2009, p. 205), com algumas pequenas diferenças estabelecidas quanto à linguagem e ao modo de trabalho. Para os palhaços, os números, “o

1 Usa-se a palavra clown sem grifo Itálico, por considerar que termo já é comum na língua portuguesa, principalmente neste campo de estudos.

que é feito em cena”(BURNIER, 2009, p. 205), tem um grande peso, enquanto para os *clowns* “o como” se realiza cada *gag*² é o mais relevante, pois, neste caso, a personalidade do personagem está mais em evidência. Mas nem um, nem o outro, deixa a desejar no tamanho da trapalhada.

Isso, por si só, não explica o que é palhaço, então, voltamos à velha pergunta: e o palhaço, quem é? Segundo Cláudio Thebas (2005), todos nascemos palhaços, sem exceção. Todos temos, quando crianças, as características de um bom palhaço: somos sinceros, atrapalhados, espontâneos e muito engraçados; e vamos perdendo nossa essência simples, generosa e singela com o passar do tempo, quando somos obrigados a nos adequar às regras de convívio em sociedade.

O convívio social, cada vez mais distanciado, exigido pela contemporaneidade, tem afastado as pessoas e anulado muitas relações humanas. Isso nos faz refletir a importância social do palhaço. Por ser tão desajustado, ridículo e sem medo de ser o que se é, traz nosso lado mais humano (mesmo que somente a nível de identificação) e nos retorna ao convívio, mostrando que somos todos iguais, ‘tudo junto e misturado’, como um bom palhaço.

Vários livros contam um pouco da sua história e de suas ancestralidades (THEBAS, 2005; NOGUEIRA, 2005; BURNIER, 2009), desde o bobo da corte, os bufões, a *comédia del’art*, o circo de horrores, o circo com animais, o circo como conhecemos hoje, o teatro, o cinema e as várias performances pelos diversos espaços habitados pelo palhaço. Percebe-se, no entanto, a evolução da linguagem ao longo dos tempos. “Personagens e acontecimentos são sucessivamente reavaliados para ceder espaços a novas interpretações e configurações, dando voz e visibilidade a atores e lugares” (PESAVENTO, 2007, p. 17).

2 “Gags são pequenas cenas cômicas. Com uma pequena sequência de *gags* é que o palhaço constrói seus números e espetáculos.” (THEBAS, 2005, p.71)

Desta forma, onde anda, hoje em dia, o palhaço? Segundo Wellington Nogueira (2005), fundador dos Doutores da Alegria³, o palhaço está onde é necessária a transformação, está saindo do circo, lugar costumeiro, para ganhar o mundo. “Está procurando os lugares onde as pessoas estão em dificuldades, ambientes limites como os hospitais, que são metáforas perfeitas para as crises que a humanidade cultiva” (NOGUEIRA, 2005, p. 139).

Inspirados nos trabalhos dos Doutores da Alegria, no Brasil, vários grupos vêm surgindo, com certa frequência, e vêm buscando levar acolhimento, através do riso, aos lugares da dificuldade e de dor. Nesse sentido, este artigo se propõe a verificar quais são os locais costumeiramente visitados pelos palhaços voluntários de Goiânia.

Os dados mostrados aqui foram colhidos na pesquisa de campo para a dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, na qual se busca verificar a relação dos grupos que trabalham com a imagem do palhaço em lugares como hospitais, asilos, orfanatos e comunidades indígenas de Goiânia. E a partir disso, no trabalho dissertativo, perceber como os palhaços lidam com estes locais através de sua arte, cumprindo assim com uma importante função social. Neste aspecto o texto pretende ser um primeiro pequeno demonstrativo de resultados colhidos por meio da pesquisa dissertativa.

Para entender melhor como os palhaços goianos identificam os lugares na cidade que necessitam de intervenções clownescas tem-se os dados da pesquisa que teve início em março de 2018, para o desenvolvimento da pesquisa de mestrado sobre os grupos de palhaços que atuam nos ambientes de saúde. Uma das etapas da pesquisa de campo para a dissertação foi uma sondagem com estes grupos que desenvolviam trabalho voluntário, com o objetivo de identificar, quantificar e

3 “Doutores da Alegria é uma organização da Sociedade civil sem fins lucrativos que realiza visitas a crianças hospitalizadas em hospitais de São Paulo, Recife e Belo Horizonte” (VERNIER, 2017; p.59).

conhecê-los melhor. Os principais dados coletados nesta sondagem foram: quantos grupos são, e quais trabalham com a linguagem do palhaço; se são grupos informais ou organizações institucionalizadas; qual o número de voluntários totais e quantificação por gênero, bem como por faixa etária dos participantes; público alvo das atuações; locais de atuação e locais que já atuaram, e por ventura, não atuam mais; se é exigido algum tipo de formação ou qualificação para a participação do grupo; nomes dos gestores; contatos do grupo e suas redes sociais.

Inicialmente, este texto nos direciona ao estigma guardado em nossa memória coletiva sobre essa imagem do ambiente hospitalar, se utilizando tanto da vivência da própria pesquisadora como palhaça, quanto do texto de Claudine Badalotti e Ailson Barbisan (2015), que descrevem uma breve história da consolidação do ambiente hospitalar enquanto espaço de exclusão social. Dando prosseguimento, as ideias são trabalhadas sob a ótica de Maitê Clavel (2006) e Sandra Pesavento (2007) estabelecendo a relação da construção do espaço cultural urbano por meio da performance de ocupação do mesmo pelos cidadãos, reforçando a imagem dos hospitais como lugares da dor. Então, são apresentados alguns dados da pesquisa de sondagem realizada para a dissertação de mestrado, na qual são relacionados os espaços atendidos pelos palhaços voluntários goianos, aqui denominados como os lugares da dor de Goiânia.

É por isso que se considera neste artigo, lugares da dor como os espaços de saúde, acolhimento e tratamento espalhados pelas cidades. Sítios aos quais as pessoas recorrem para alívio e/ou cura de dores físicas, emocionais, psíquicas e psicológicas.

Ivan Prado, palhaço e ativista, em entrevista ao Jornal Cruzeiro (2014), também reafirma essa importância dos trabalhos artísticos de palhaços em ambientes mais hostis. Ele fala que o poder do riso se multiplica e assume a faceta político e social, justificando seu trabalho com artista.

A mestranda e uma das autoras deste artigo é palhaça há sete anos, pesquisadora e fundadora da Associação PalhaCia⁴ (ONG que trabalha com atendimento de palhaços voluntários a hospitais de Goiânia) e concorda com Ivan Prado. Além do mais, acresce, pela sua experiência, que este espaço de importância da figura do palhaço tem ganhado cada vez mais destaque, pois a cada ano é perceptível o surgimento de mais grupos que se prestam ao atendimento em hospitais, casas de acolhimento para idosos e crianças e em outros contextos, como zonas de guerra, comunidades carentes, aldeias indígenas, dentre outros.

O lugar que abraça o palhaço e o palhaço que abraça o lugar

Deitado no leito vendo TV, o universo televisivo parece o único canal de escape por aqui, o filme ultrapassado prende sua atenção, até ver um vulto colorido passar pela sua porta. O que seria aquilo? Agora vultos têm cor e zumbido? E estes risinhos que o acompanham? Decide pedir ao papai para dar uma voltinha por aí, ver as ruas desertas deste hospital, ver o movimento dos carros: esportivos de maca, carrinhos de comida, ônibus de roupa suja e roupa limpa... Quem sabe, papear na praça de convivência com alguma outra criança careca ou alguma enfermeira de ‘*smurf*’, uniforme azul. Quando chega à praça desvenda o zumbido, abraça o lugar e abraça o palhaço colorido.

A identidade dos espaços citadinos de acolhimento ou dor está arraigada na memória e na história dos habitantes das cidades. Claudine Badalotti e Ailson Barbisan (2015) relatam que o objetivo do edifício hospitalar, inicialmente, não era a cura propriamente dita e sim garantir proteção aos que estavam de fora, ou seja, assegurar que doenças contagiosas não fossem proliferadas. E, ainda, dar resguardo

4 Conheça mais em: www.palhacia.com.br

a marginalizados, como órfãos, idosos solitários e prostitutas (idosas e/ou doentes). Este espaço era percebido “[...] como o espaço pleno de simbologia e significado, que passa ao longo dos séculos por uma evolução da edificação e do sentido, onde inicialmente servia como uma estrutura de separação e exclusão e evolutivamente passa a um ambiente de diagnóstico e cura” (BADALOTTI E BARBISAN, 2015, p.346). Desta forma é possível recorrer às imagens criadas sobre estes recintos de tratamento e como eram observados, antigamente e agora. Maitê Clavel (2006) relata que todos os ambientes são definidos imagetivamente, normalmente pelos próprios habitantes, uma vez que são eles que lhe atribuem um uso, sentidos e significados. A cidade e seus espaços só são lugares através das vivências estabelecidas pela população. Portanto, o espaço, a arquitetura, a natureza, para serem conceituados como lugares devem estar relacionados à ocupação de pelo menos um corpo e à utilização que o mesmo dá a ele. É assim que cada cidade apresenta suas particularidades, principalmente culturais, quando estabelecem seus espaços e os transforma em lugares específicos dentro da malha urbana. Portanto, é esta cultura estabelecida e engajada pelo cidadão que vai definir os lugares da dor, do prazer, da loucura, do descanso, do esporte, estudo e demais. Assim a autora estabelece que “a cultura da cidade é a dos cidadãos que fazem parte da cidade. Os que residem nela, os que trabalham nela e todos os que a frequentam” (CLAVEL, 2006; p. 70).

Ainda segundo os autores Badalotti e Barbisan (2015), a assistência aos enfermos era prestada pelos sacerdotes ou por conhecedores da medicina popular. A configuração do edifício e sua localização na malha urbana eram pontos que o colocava muito mais próximo da exclusão e do distanciamento, pois, geralmente era construído na periferia dos centros urbanos

Esta questão de a cura estar relacionada mais ao espírito do que ao corpo a coloca distante do cidadão comum não conhecedor

da ciência e extremamente temente aos deuses e às religiões. Para entendermos melhor essa memória precisamos passar rapidamente pela história e a carga significativa que esse espaço carrega.

Sobre os hospitais como lugares da dor

Na Antiguidade os espaços públicos de tratamento (*Xenodochium*), antecessores aos hospitais, eram lugares de acolhimento de enfermos, forasteiros e pobres. Alguns médicos e curandeiros também acolhiam enfermos em suas próprias residências. Os templos do Deus da medicina (*Asclepius*) dispunham de um tratamento basicamente através da água e do jejum.

Só no Império Romano surgiram, de acordo com Badalotti e Barbisan (2015), as Veletudinárias e as Termas. Aquelas tinham como finalidade abrigar os escravos doentes ou feridos das grandes propriedades agrícolas, enquanto as Termas propunham tratamentos com banhos, ervas, terapias, meditações, preces e consulta aos oráculos; acolhiam peregrinos e doentes. Já na Idade Média, o hospital passa a ser um lugar de atenção aos enfermos em regime de internação. “A imagem do hospital era usualmente associada à morte, seu objetivo maior era, além do abrigo aos viajantes, o confinamento das pessoas doentes, geralmente quem ia para o hospital era para morrer” (BADALOTTI E BARBISAN, 2015, p.350).

É na Idade Moderna que surgem as primeiras preocupações com as questões sanitárias e a normatização para melhoria da organização interna dos hospitais, visando impedir a transmissão das doenças infectocontagiosas. E, então, eram implantadas medidas como a “interdição do uso de leitos coletivos e a separação de doentes por categoria de doenças e sexo” (BADALOTTI e BARBISAN, 2015, p.352). Nesse período, também surgiram várias técnicas de assepsia, a anestesia e a proliferação da profissão de enfermeira/o.

Somente após as duas grandes guerras mundiais os edifícios hospitalares começam a perder o caráter de lugar de morte e sofrimento. Obtém essa memória mais voltada à cura, pois o número de soldados recuperados nos hospitais era superior ao de mortos.

Badalotti e Barbisan (2015) dizem que o edifício que chega ao século XXI é denominado Hospital Tecnológico e é feito para curar. São denominados tecnológicos devido aos incrementos de tecnologia associados aos meios de cura, sanitarismo e ao desenvolvimento de técnicas de cirurgias, exames, diagnósticos de doenças, medicamentos e tudo mais. Tem como “objetivo central a cura e recuperação das pessoas” e de uma forma geral, melhorar as condições gerais de saúde.

O importante em se conhecer um pouco da história do edifício hospitalar é entender a memória que até o presente carregamos com relação a este espaço. Apesar das alterações que ocorreram ao longo do tempo e das tentativas de humanização, o hospital ainda é uma lembrança muito mais associada à dor e ao sofrimento, ao espaço de exclusão e segregação, no qual pessoas tendiam a ir para morrer e não para curarem-se; até porque a cura era dada pela intervenção divina e não por condições externas de sanitarismo.

Nas entrevistas realizadas para o mestrado em performances culturais, já citadas anteriormente, os palhaços que atuam nos hospitais goianos relatam essa forma de pensar ainda arraigada. Juan, do grupo Trupcando em Sonhos⁵ diz que “as instituições de saúde no Brasil são muito voltadas à doença. Elas trabalham muito no aspecto do doente, até mesmo a pessoa que está doente é chamada de paciente, porque tem que ter paciência com a doença e isso vai sempre lembrá-la que ela tem uma doença” (informação verbal⁶).

Tatiana, gestora do grupo Condutores do Riso, fortalece ainda mais a ideia do espaço hospitalar como local da dor. Quando questio-

5 Conheça mais em: <https://www.facebook.com/trupgo/>

6 Entrevista concedida por ROCHA, Juan. 1 hora e 18 minutos [Jan.2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo MVI_8164.

nada sobre a importância do trabalho social do palhaço no ambiente hospitalar, ela responde que seu trabalho é “[...] tentar fazer com que a criança saia daquele momento de dor que ela está passando. Saia daquele momento de tristeza, onde tudo ali para ela faz lembrar de dor ou algo ruim, então a gente quer tirar aquilo por pelo menos um tempo” (informação verbal⁷). Posteriormente, ela acrescenta sobre o ambiente do hospital que: “geralmente quando a gente chega está um ambiente mais calado, uma coisa mais silenciosa, posso dizer assim que até triste [fala sorrindo]”.

Independentemente do tamanho e dos estilos arquitetônicos estabelecidos na cidade, essa vai se apresentar de acordo com a particularidade cultural local e o comportamento de seus habitantes. As cidades:

“são, por excelência, um fenômeno cultural, ou seja, integradas a esse princípio de atribuição de significados ao mundo. Cidades pressupõem a construção de um *ethos*, o que implica a atribuição de valores para aquilo que se convencionou chamar de urbano (PESAVENTO, 2007, p.14, *grifo das autoras*).

São os comportamentos culturais arraigados na historicidade da cidade, do país e do mundo que vão mostrar onde estão estabelecidos estes locais de abrigo da dor, aos quais os palhaços contemporâneos têm mais dedicado seu tempo e trabalho. Esta cultura sitiada, marcada “[...] pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia” (PESAVENTO, 2007, p. 14), vai relacionar o indivíduo à sua sensibilidade latente e fazer com que o mesmo associe suas sensações aos espaços construídos, constituindo a memória pessoal do lugar.

⁷ Entrevista concedida por BARBOSA, Tatiana P. 37:39 minutos. [Jan.2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia,2019. Arquivo: Entrevista Condutores do Riso MVI_8311.

Quando estas, guardadas no íntimo do habitante, forem de agonia e sofrimento, a memória do lugar será de dor.

Sem dúvida, essa cidade sensível é uma cidade imaginária construída pelo pensamento e que identifica, classifica e qualifica o traçado, a forma, o volume, as práticas e os atores desse espaço urbano vivido e visível, permitindo que enxerguemos, vivamos e apreciemos desta ou daquela forma a realidade tangível. A cidade sensível é aquela responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam *na e por causa* da cidade. É por esse processo mental de abordagem que o espaço se transforma em *lugar*, ou seja, portador de um significado e de uma memória; [...] para expressar as diferenças visíveis e perceptíveis no contexto urbano fazendo com que se criem novas identidades a partir do gesto, do olhar e da palavra que qualifica; [...] São ainda os processos mentais de representação da realidade que nos permitem inventar o *passado* e construir o *futuro* [...] (PESAVENTO, 2007, p. 15, grifo das autoras).

A seguir, quando se mergulha no universo goianiense para se conhecer os locais de visitação dos grupos de palhaços da cidade é possível notar a configuração deste universo dentro dos espaços escolhidos para as visitas e perceber como estes voluntários pensam a cidade e seus lugares da dor.

Os lugares da dor em Goiânia

Todos sentados na sala de espera do hospital, há pouco barulho: uma conversinha aqui outra acolá, o bip do painel de senhas, um chorinho de uma criança que teima em quebrar o gelo e o cantarolar

de sua mãe “xi, xi, xi, xi, xiiii”. A espera geralmente é árdua e febril. Lá vem eles: um grande, o outro baixinho; o maior fala alto, o pequeno retruca apontando para a senhora com o neném no colo: “fala baixo seu idiota! Não tá vendo a mulher pedir silêncio?” Quando o maior olha a mulher, ele tropeça no mais baixo e cai fazendo mais barulho que nunca. Do chão, olha para o amigo e diz em voz baixa: “como você vai me ouvir aqui de baixo se eu sussurrar lá em cima?”

Não tem quem não olhe, uns riem baixinho, outros entreolham-se, um pai aponta: “olha lá, filho!” Os palhaços olham o “lá” e não veem ninguém, dão de ombros e sentam-se, um no canto da sala de espera, o outro do lado oposto, e esperam, pois, acreditam ser esta a sala da estação. Continuam conversando, agora tentando sussurrar sobre as maravilhas de viajar de trem, ainda mais indo para Goiânia, porque lá é a terra do ‘trem bão’.

Imagem: Sala de Espera do Hospital Materno Infantil Goiânia



Fonte: Arquivo pessoal Roberta Machado

No processo inicial de aprofundamento da pesquisa de campo realizada em 2018 percebemos, inicialmente, que Goiânia possui vários grupos que realizam trabalhos voluntários. Na sondagem da pesquisadora, foram encontrados 32 grupos que atuam em hospitais em Goiânia 28 deles utilizam a figura do palhaço em suas intervenções. Desses 28, dois não deram nenhuma resposta aos e-mails e mensagens nas redes sociais, e um recusou-se a participar da pesquisa.

Tabela 01: Participantes da pesquisa

nº	Nomes dos Grupos	Respondeu	Palhaços	Ano
1	Amor em movimento	Sim	Sim	2017
2	Arte & Alegria	Sim	Sim	2010
3	Condutores do Riso	Sim	Sim	2007
4	Ensinando a Abraçar	Sim	Misto	2014
5	Espalhado Amor	Sim	Misto	2016
6	Fórmula da Alegria	Sim	Misto	2017
7	Grupo Alegria	Sim	Misto	2012
8	Grupo Compaixão	Sim	Misto	2017
9	Grupo Esperança	Sim	Sim	2014
10	Grupo Euforia	Sim	Sim	2018
11	Grupo Sorriso Solidário	Sim	Sim	2006
12	Hospitalegres	Sim	Sim	2015
13	Liga Acadêmica do Riso	Sim	Sim	2011
14	Liga do Bem	Não	Misto	-
15	Liga dos palhaços	Sim	Sim	2013
16	Missão Riso	Sim	Misto	2015
17	Missão Sorriso	Sim	Sim	2016
18	PalhaCia	Sim	Sim	2014
19	Prohumanos	Sim	Sim	2007
20	Promovendo Amor	Sim	Misto	2015

21	Pronto sorriso - UFG	Sim	Sim	2017
22	Resgatando Sorrisos	Sim	Sim	2013
23	Saúde e Alegria	Não	Sim	-
24	Semeadores da Alegria	Sim	Sim	2014
25	Só risos	Não	Misto	-
26	Trupcando em Sonhos	Sim	Sim	2008
27	Trupe da Alegria	Sim	Misto	2016
28	Tudo por um sorriso	Sim	Misto	2017
29	Fábrica de Sorrisos	Sim	Misto	2016

Fonte: Elaborada por Roberta Machado

Neste processo de sondagem foi possível perceber também que a grande maioria dos grupos tem surgido nos últimos seis anos, ou seja, trata-se de uma atividade recente, como pode ser observado na tabela acima. Em geral, os grupos não são institucionalizados, isto é, não têm registro de pessoa jurídica. São grupos de pessoas reunidas para um trabalho em comum.

Destes 25 grupos, que utilizam a imagem do palhaço em suas atuações, dezesseis deles utilizam somente da imagem do palhaço em suas atuações. Os demais acolhem ainda outras imagens como super heróis, fadas, princesas e personagens diversos. Apenas três grupos têm foco em atendimento ao público infantil. Os outros atendem tanto crianças quanto adultos.

Neles a maioria dos participantes é maior de idade, tendo entre 18 e 40 anos. Apesar dos grupos não terem informado quantos participantes têm mais de dezoito anos, apenas dois grupos deixaram claro que com o consentimento escrito dos pais eles aceitam os menores. A maior parte dos participantes é composta por mulheres, mais precisamente 83%.

Tabela 02: Nome dos grupos idade e sexo

nº	Grupos	Participantes				Faixa Etária		
		nº			abai- xo	18 a 30	18 a 40	acima
1	Amor em movimento	50	40	10			X	
2	Arte & Alegria	55	54	1			X	X
3	Condutores do Riso	20	15	5			X	X
4	Ensinando a Abraçar	140	137	3			X	X
5	Espalhado Amor	30	29	1			X	
6	Fórmula da Alegria	80	70	10	X		X	X
7	Grupo Alegria	300	Não inf.				X	X
8	Grupo Compaixão	70	60	10	X		X	X
9	Grupo Esperança	70	54	16			X	
10	Grupo Euforia	42	29	13			X	
11	Grupo Sorriso Solidário	10	7	3			X	
12	Hospitalesgres	64	52	12	X	X		
13	Liga Acadêmica do Riso	23	20	3		X		
14	Liga dos palhaços	16	11	5	X	X		
15	Missão Riso	4	2	2				X
16	Missão Sorriso	30	28	2			X	X
17	PalhaCia	30	22	8			X	
18	Prohumanos	5	2	3			X	
19	Promovendo Amor	15	10	5			X	
20	Pronto sorriso - UFG	58	45	13		X		
21	Resgatando Sorrisos	30	24	6		X		
22	Semeadores da Alegria	188	144	44	X	X	X	X
23	Trupcando em Sonhos	16	12	4		X		
24	Trupe da Alegria	40	32	8			X	
25	Tudo por um sorriso	45	23	22		X		

Fonte: Elaborada por Roberta Machado.

Assim foi possível conhecer um pouco sobre o trabalho desempenhado pelos grupos que trabalham com a figura do palhaço, com o propósito assistencialista, e suas atuações dentro da cidade. Bem como definir dentro do contexto social e perceptivo dos grupos quais são, por definição, os ‘locais da dor’ na cidade de Goiânia, pois a mestrandia acredita que é através do uso dado aos espaços que a cultura é estabelecida. Da mesma forma, Clavel (2006, p.71) estabelece que “entre cidade sonhada e cidade praticada, essas culturas cidadinas não são isoladas nem estáticas. A circulação se efetua entre as diferentes culturas”.

Nesta primeira fase da pesquisa de campo, foi feito o levantamento dos locais escolhidos pelos grupos para sua atuação, o que resultou na tabela abaixo.

Tabela 03: Locais de atuação

LOCAIS DE VISITAÇÃO	%
Hospitais	92%
Abrigos de Crianças e adolescentes	56%
Abrigos de Idosos	56%
Escolas e CMEIs	8%
Comunidades Indígenas e quilombolas	4%

Fonte: Elaborada por Roberta Machado.

Como pode ser percebido na tabela 03 acima, a grande maioria dos grupos se dedica aos atendimentos nos ambientes hospitalares. Seguem, portanto, na tabela 04, os nomes dos principais locais de atuação e os respectivos grupos:

Tabela 04: Hospitais de Goiânia x Grupos que prestam serviços

HOSPITAL	GRUPO
Hospital Jacob	Amor em Movimento
Hospital Gastro Salustiano	Amor em Movimento e Promovendo Amor
Hospital das Clínicas	Condutores do Riso; Pronto Sorriso e Semeadores da Alegria
Hospital Materno Infantil	Grupo Alegria; liga dos palhaços e Missão sorriso
Hospital Santa Helena	Grupo Alegria
Hospital do Coração	Grupo Alegria
Hospital Santa Casa de Misericórdia de Goiânia	Grupo Alegria e Semeadores da Alegria;
Encore – Cardiologia Intervencionista	Grupo Alegria
Cevam – Centro de Valorização da Mulher	Grupo Arte e Alegria
Hospital Renascente	Grupo Arte e Alegria
Angiologia de Goiânia	Grupo Compaixão
Hospital Infantil de Campinas	Ensinando a Abraçar e Promovendo amor;
Crer- Centro de Reabilitação e Readaptação Dr. Henrique Santillo	Ensinando a Abraçar e Prohumanos
HUGO – Hospital de Urgência de Goiânia	Ensinando a Abraçar
Unid. de Pronto Atendimento Setor Buriti Sereno	Grupo Esperança
Hospital Garavelo	Grupo Esperança
Hospital Beneficência	Fórmula da Alegria
Hospital São Camilo	Fórmula da Alegria
Clínica Terapia Renal Substitutiva TRS	Hospitalegres
Hemolabor	Hospitalegres

Hospital da Criança	Resgatando sorrisos; PalhaCia e Tudo por um Sorriso
Hospital e Maternidade Dona Iris	Semeadores da Alegria
Hospital Geral de Goiânia HGG	Semeadores da Alegria
Instituto de Nefrologia de Goiânia	Semeadores da Alegria
Pronto Socorro de Queimaduras de Goiânia	Trupcando em Sonhos
Clínica de Hemodiálise São Bernardo	Trupe da Alegria
Comunidade Terapêutica Mais saúde	Trupe da Alegria

Fonte: Elaborada por Roberta Machado

Seria possível que estes ambientes sejam os que mais necessitam de intervenções artísticas de acordo com a visão dos grupos? Ou aqueles que melhor acolhem este tipo de trabalho? Ou ainda os que exigem menos burocracia para a entrada dos grupos? Durante este primeiro processo de pesquisa estas questões foram levantadas e, embora permaneçam sem resposta, são de extrema importância. Vieram à tona, principalmente, após a análise da lista⁸ disponível no site da prefeitura de Goiânia, na qual são apresentados todos os estabelecimentos públicos de saúde do município. Em uma verificação rápida desta relação, é possível enumerar 129 locais. Ao pensarmos que estes são somente os espaços públicos de atendimento à saúde da cidade, percebemos que ela deve possuir ainda mais estabelecimentos, considerando os de administração particular. No entanto, somente 27 possuem visitas dos palhaços. Analisando dessa forma percebemos a relevância das questões acima citadas.

E como já mencionado neste texto a atuação do palhaço segue segundo a necessidade de intervenções neste locais de contraponto e “[...] essa construção permanente e coletiva de um lugar escolhi-

8 Listagem completa das unidades de saúde do município de Goiânia disponível em: <http://www.saude.goiania.go.gov.br/html/servicos/unidades/unidadesSaude.shtml>

do, pertencente a cada um, não pela propriedade, mas pela posse, o sentimento de se ser dali e de se ter ali seu lugar” (CLAVEL, 2006, p.73). Sendo assim, o local onde o palhaço está é aquele em que se faz necessária a transformação, principalmente, a mudança de estados de espírito.

Considerações finais

Ah, palhaço. Não dá pra viver sem você!
Filomena Amoroso

Se “[...] a cidade é um microcosmo que contém o mundo” (PE-SAVENTO, 2007, p. 23), a cidade do palhaço é o cosmo da transformação. Ele estará onde for preciso, fazendo o que for necessário para que o ambiente urbano, hospitalar, interno, qualquer que seja ele se reviva na memória agradável dos dias primaveris. E como ele o faz? Fácil! Através da imaginação. Um quarto pode vir a ser um *shopping* inteiro e cada leito uma loja diferente. Assim é possível ir às compras, ao cinema, jogar boliche imaginário... Uma infinidade de possibilidades.

A ideia é levar a cidade, não somente a urbe sensível e sociável, para um espaço interno de qualquer lugar frio e inóspito, como também induzir nas, por vezes, gélidas relações humanas o calor urbano, a comunhão de sentimentos possíveis de serem sentidos e expressados na urbe cotidiana e assim um lugar segue compondo o outro. E assim, talvez, através das paisagens construídas e imaginárias poder reconstruir a paisagem ainda carregada de negatividade dos hospitais, na nossa memória e na memória coletiva. Isso aparece retratado na fala do Juan Rocha do grupo Trupcando em Sonhos:

[...] entendemos que o palhaço pode levar você a um outro ambiente a qualquer momento. E seja no hospital, na rua,

no abrigo de idosos, num teatro... ele pode te levar daquele lugar que você está para aquele que ele propõe. Pode ser uma praia ou a cozinha da Ana Maria Braga (informação verbal⁹).

“Nos espaços urbanos, novos e antigos sujeitos políticos têm de reinventar-se constantemente, ao mesmo tempo em que reinventam a cidade” (PALLAMIN, 2013, p. 84) e a reelaboração do palhaço contemporâneo se dá por esta ocupação inesperada e diferente do que culturalmente estamos acostumados a ver, que é o palhaço no circo. Por meio de suas performances, que buscam amenizar a dor alheia com a arte, os palhaços podem também reinventar a imagem do hospital.

O palhaço, consciente de seu poder na sociedade, intervém, portanto, nos lugares mais inusitados. Sair da sua ‘lona de conforto’ e começar a ganhar as cidades, visitando outros tantos espaços em busca de sorrisos espaçados e novos ambientes de socialização. A expressão ‘lona de conforto’, cunhada por Roberta Machado, referida aqui, não quer dizer que o circo seja um local onde tudo é mágico e seus integrantes não enfrentam nenhuma dificuldade ou desafios diários, mas sim que este é o local ao qual nossa memória relaciona a figura do palhaço em primeira instância, lugar onde nos sentimos mais confortáveis para identificá-lo.

Ana Elvira Wuo (2011, p.48), em seus escritos sobre sua tese de mestrado na qual ela se colocou no ambiente do hospital como uma palhaça em busca de um *partner*, define o palhaço visitante como este ser que tem transitado pelos espaços citadinos chegando ao hospital e ali desenvolvendo seu trabalho de busca pelo riso farto. E diz que através destes afazeres transforma “o espaço concreto que o hospital possuía em espaço artístico”. Isto é uma alteração na for-

9 Entrevista concedida por ROCHA, Juan. 1hora e 18 minutos [Jan.2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo MVI_8164

ma poética de ver o espaço e associar uma memória diferenciada ao ambiente hospitalar.

Este novo lugar recriado através da atuação do palhaço é uma proposta de levar para dentro dos hospitais um pouco da vida de fora, da cidade como espaço de sociabilização por meio da imaginação; e assim fazer com que o paciente também seja agente ativo do próprio espaço. Pois a cidade “é também *sociabilidade*: ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos” (PESAVENTO, 2007, p. 13) e em uma escala menor todos os espaços atuam da mesma forma. Porém, a mercê da cura, as pessoas internadas se esquecem deste mundo fora das paredes brancas, e por vezes até duvidam que haja algum âmbito saudável em seus corpos.

Muito além de corpos somos seres humanos compostos por uma série de sonhos e ambições. A imaginação é o que nos conecta a essa realidade sonhada e intangível e a vivência traz para a realidade tudo o que pensamos e criamos internamente. Quando o paciente entra em contato com a cidade idealizada, o espaço criado pelo palhaço, ele conecta a realidade hospitalar ao mundo de possibilidades da imaginação. E a ação por si só o permite vivenciar uma experiência diferenciada e o pulsar da vida cidadina, assim se conectam todas as marcas “[...] que registram uma ação social de domínio e transformação de um espaço natural no tempo” (PESAVENTO, 2007, p. 13).

E se a imaginação pode criar tudo, porque não uma cidade inteira de possibilidades de atuação, de novos espaços e relações sociais dentro do mundo hospitalar? Da mesma forma como Pesavento (2007) relata que a cidade pensa seu futuro e narra seu passado a partir de seu presente, o palhaço atual recria o imaginário do espaço-tempo em seu presente, definindo-o em uma nova identidade, auxiliando a transformação do seu lugar no mundo para muito além do picadeiro, para a urbe, a praça, o hospital, o asilo, o abrigo e o abraço.

E mais, se a busca incessante é o riso, onde mais ele poderia estar? Que lugar de contraponto mais audacioso e controverso é este de sua escolha, o lugar tradicionalmente associado à dor. Juan Rocha acrescenta a essa ideia: “[...] eu acho que a grande função do palhaço nesses ambientes é transportá-los para um ambiente saudável. É gerar saúde... qualidade de vida... qualidade de morte.” (informação verbal¹⁰)

Referências Bibliográficas

BADALOTTI, Claudine M. e BARBISAN, Ailson O. **Uma breve história do edifício hospitalar: da antiguidade ao hospital tecnológico.** Revista Tecnológica, V.3 n.2, p. 346_358; 2015.

BURNIER, Luiz O. **A arte de ator: da técnica à representação** – 2ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

CLAVEL, Maitê. Cidade e culturas. In: _____. **Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais.** [Organizadores]: Henri Pierre Jeudy e Paola Berenstein Jacques. Tradução: Rejane Janowitz. Revisão técnica: Lílian Fessler Vaz. - Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006. p. 67_74.

NOGUEIRA, Wellington, **Doutores da Alegria: o lado invisível da vida.** São Paulo: Grifa Mixer e MaMo Filmes, 2005.

PALLAMIM, Vera. Cultura urbana e apropriação sociopolítica do espaço público: a conjunção entre o vão do Masp e a Avenida Paulista. In: _____. **Cidade, cultura e arte urbana contemporâneas: tensões consideradas à luz da relação entre criação e resistência.** São Paulo: FAUUSP, 2013. p. 81_111.

¹⁰ Entrevista concedida por ROCHA, Juan. 1hora e 18 minutos [Jan.2019]. Entrevistadora Roberta Machado Silva. Goiânia, 2019. Arquivo MVI_8164

PESAVENTO, Sandra J. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias.** Revista brasileira de História, vol. 17 nº 53. P. 11 _ 24. junho/2007.

THEBAS, Cláudio. **O livro do palhaço.** Ilustrações: Marcelo Cipis. Coleção profissões – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

VERNIER, Carlos H. **E o palhaço entrou no Hospital...** Ilustrador: Joel Gomes. Barra Bonita, SP: Solidum Editora, 2017.

WUO, Ana Elvira. **O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas.** Uberlândia, MG: EFUFU, 2011.

MEDICINA COMO PERFORMANCE

Cleomar Rocha

Mayler Olombrada Nunes de Santos

Introdução

A Medicina é uma ciência que teria nascido na Grécia antiga, com Hipócrates. Assim como houve uma migração do conhecimento mitológico para o filosófico em busca de explicações para o mundo, ocorreu um distanciamento da medicina sacerdotal, mística, para uma concepção mais clínica, orgânica, científica. Hipócrates é considerado o pai da Medicina por ter trabalhado dois clássicos conceitos que seriam a Anamnese e a Semiologia.

Ao se analisar a história contada, a narrativa elaborada, somar-se os sintomas e sinais encontrados pelo médico, começa-se a caracterização de doenças, de entidades patológicas, que teriam uma história natural de evolução e, a intervenção do profissional médico poderia alterar o desfecho da doença, acelerando a recuperação do paciente, adiando sua morte ou, no mínimo, atenuando seu sofrimento.

Essa concepção se presta a uma abordagem biomédica que valoriza os achados clínicos, orgânicos, entretanto o desenvolvimento científico dos últimos séculos legou à Medicina uma abordagem extremamente positivista, que, por vezes, relegou a segundo plano ou, até mesmo, ignorou seu contexto subjetivo e performativo.

Todos os indivíduos seguem a premissa da vida, de nascer, crescer e morrer. Essa consciência da finitude da vida, conjuntamente

te com o sofrimento provocado pelo estado de adoecer, fez com que todas as sociedades procurassem uma forma de superar essa situação. Ocorre que o homem, mais que um animal racional, lógico, é um ser repleto de emoções e subjetividade cultural, que utiliza sua capacidade simbólica para representar o mundo. Nesse contexto, considera-se que a Medicina é também uma expressão cultural e, seus processos são repletos de simbolismo, significados, como verdadeiras performances culturais ao estilo de Turner (1981), um dos grandes autores que estudou e escreveu sobre ritos de passagem, sobre a experiência, teatro e performance. Seus escritos formaram novos conceitos como o de Antropologia da experiência e Antropologia da performance, no sentido de atravessamento da experiência, de “passar por”, aventurar-se em busca do novo.

Ao se pensar a figura de um médico, a visão que vem à mente é de um indivíduo vestido de branco ou com um jaleco dessa mesma cor, com um estetoscópio colgado sobre seus ombros. No que pesem possíveis críticas a uma visão convencional com matizes misóginas, racistas, centradas na tradição judaico-cristã, o branco representaria a pureza, o limpo, o não-contaminado e, por conseguinte, saudável, livre de sujeira, de doença. Já o estetoscópio é um aparelho desenvolvido por Laennec, no século XIX, que possibilitou ao médico ouvir melhor os sons que se passam no interior do corpo. Do ponto de vista simbólico, é um sinal de *status*, de reconhecimento de sua suposta capacidade intelectual, de seu conhecimento, caracterizando que estar diante de uma pessoa não comum, que é capaz de ouvir aquilo que outros não escutam, de interpretar os sons originados em outro mundo, o mundo interior da pessoa e, de interpretá-los, para dessa forma diagnosticar, prever e prescrever a conduta assertiva para cada paciente.

O estetoscópio propicia, ainda, uma outra manifestação extremamente performática. As performances culturais estudam como o

som de um berimbau utilizado na capoeira, ou de uma Timbila em Moçambique, são dotados de um simbolismo, contudo nada é mais performático que o som de um coração. O profissional médico, ao se familiarizar com os sons auscultados, passou a prever o futuro. Um som que perdia sua harmonia, com batidas arrítmicas em um ancião, era a predição de perda de movimentos do corpo, de uma futura paralisia. Já a escuta de um galopar acelerado em uma pessoa com as pernas edemaciadas, era uma visão da morte que se aproximava. Isso sem falar do não-ser, pois mais instigante que seja um som e seu significado, a ausência de som é mais assustadora, pois é um silêncio que simboliza a morte, a ausência de vida, o deixar de existir.

Em sua atuação, o médico conjura três diferentes poderes: o conhecimento técnico oriundo de seus estudos (poder de Esculápio), o poder social advindo do *status* de sua profissão e, o poder do carisma proveniente de sua inteligência emocional, de suas qualidades comportamentais, tudo isso simbolizado na figura do indivíduo de jaleco branco com estetoscópio (SOKOL, 2008).

Medicina como ritual

Ao se estudar a história da Medicina é evidente a importância dos ritos, como apresentado por Gennep (2011), com suas obras sobre ritos de passagem, utilizando afinidades com a etnografia, tendo elaborado um modelo em que os ritos eram entendidos em três momentos, a saber: separação, transição (liminar) e reagregação. Por sua vez, Turner (2005) estudou, na década de 1950, as aldeias Ndembu, localizadas no noroeste da Zâmbia, comunidades com uma economia simples, vida doméstica de agricultura de subsistência e caça, mas com vida religiosa cheia de símbolos.

Para o povo Ndembu, todas as doenças são vistas como uma punição trazida pelas sombras, entidades de um plano espiritual, ou

por ação de feitiçaria, por exemplo, de um xamã de outra tribo. Uma pessoa que deixe de realizar oferendas adequadas, que não respeite os ritos da comunidade ou cuja família esteja apresentando problemas relacionais, podem ser a causa do descontentamento das sombras que podem lançar mão de castigos aos humanos, como as enfermidades (TURNER, 2005).

Nesse contexto, as pessoas fazem uso de plantas com supostos poderes medicinais para atenuar sintomas. Todavia, para resolver a causa do problema é necessário realizar um ritual que acalme e recompense as sombras, logo, atacando não só o indivíduo enfermo mas a questão social subjacente, pois a punição pode ser advinda da falha de comportamento de toda a sociedade, e não apenas da pessoa doente.

Como a causa da doença não é natural, não é biológica, o diagnóstico é feito como uma adivinhação, cabendo ao indivíduo procurar um adivinho capaz de elucidar o que se passa. Nessa situação é comum que os Ndembu realizem viagens à procura do profissional mais capacitado, pois aquele que está distante seria mais confiável que o próximo; não muito diferente da sociedade ocidental contemporânea que valoriza mais o de fora que o local, talvez porque o distanciamento favoreça a persistência de uma visão utópica em detrimento ao convívio que evidencia falhas outrora não aparentes. Esse especialista será o responsável por executar um ritual de cura para restabelecimento da saúde.

No estudo de sociedades indígenas americanas, também são evidentes os componentes ritualísticos e as representações simbólicas do processo saúde-doença como integrantes do sistema cultural, tendo em vista que a enfermidade é um processo experiencial cuja manifestação vai além dos componentes psicobiológicos, envolvendo matizes sociais e culturais (GOOD, 1994; ALVES, 1993; GEERTZ, 1978).

Na Colômbia vivem os índios Siona, uma sociedade multiétnica que possui um sistema de medicina xamânica, que utiliza-se de narrativas e ritos, em especial com o uso de alucinógenos. Assim como o povo Ndembu, os Siona acreditam que sua realidade sofre influência direta de forças ocultas, de entidades presentes em um plano paralelo (“outro lado”), e isso teria consequências sociais como conflitos, individuais como doenças, climáticos como enchentes e escassez de comida.

Os xamãs são os mediadores entre os seres do outro lado e os membros da comunidade, e têm o conhecimento e a habilidade para entrar à vontade no outro lado e negociar com os seres dali. Este poder e conhecimento são acumulados através do uso freqüente e controlado do alucinógeno *Banis-teriopsis*, chamado *‘iko* pelos siona e conhecido como *yagé* ou *ayahuasca* na literatura etnográfica (LANGDON, 2001, p. 243).

As doenças mais graves estariam relacionadas a essas forças invisíveis, bem como a ataques de feitiçaria lançados por um xamã rival, inimigo da tribo. Nesse caso, o xamã utiliza seu poder de clarividência para descobrir a causa da enfermidade e, dessa forma, remover o agente causal para o restabelecimento da saúde.

Os Siona têm uma visão dinâmica da saúde, onde o indivíduo não está de maneira estática entre os polos “vivo” e “morto”, e o adoecer é encarado como um processo entre esses extremos, cujos sintomas podem ser amenizados pelo uso de remédios, tanto fitoterápicos quanto com a assimilação da alopatia, relegando os ritos xamânicos para as situações mais graves e para uma cura definitiva ao invés de algo paliativo. Dessa forma, é possível integrar a medicina científica contemporânea ao sistema xamânico, sem haver uma substituição ou abandono de sua cultura.

Quando um Siona descreve como ficou doente, ele elabora uma narrativa, como um rito que expressa as representações de um grupo, criando e recriando seu mundo xamânico. A narrativa é repleta de símbolos que evidenciam a lógica mental elaborada pelo indivíduo e sua sociedade, de como as coisas funcionam, como são entendidas e o respeito a essa tradição oral é mister para aceitação da conduta prescrita.

O mito pode ser visto como uma forma de explicar o comportamento social (MALINOWSKI, 1948), mas a tradição oral, por meio de narrativas, também pode ser vista como integrante do processo cultural, onde o discurso cria simbolismos estruturantes da realidade, os quais são passíveis de interpretações sobre o indivíduo e no contexto de drama social (TURNER, 1981).

Mitos e Antropología Médica

A tradição oral faz com que inúmeros mitos relacionados ao processo saúde-doença persistam mesmo sem nenhuma evidência científica para tal, como a ideia de que bebida gelada pode causar pneumonia, que dormir após as refeições está ligado à indigestão, que não se pode tomar banho após comer, que a boca pode entortar ao entrar em contato com um vento frio, ou ainda, que andar descalço cause gripe.

A importância em se conhecer essas narrativas é que elas influenciarão a decisão do paciente em seguir ou não a orientação do profissional médico. O índio Siona pode aceitar usar um remédio prescrito por um médico para aliviar determinado sintoma, entretanto irá procurar o xamã para ser realmente curado. Uma pessoa pode aceitar utilizar a prescrição recebida, contudo pode alterar sua posologia por achar que determinado comprimido seria “forte demais” por ser maior que outro ou, que a frequência de uso deve ser

maior a fim de acelerar o processo de recuperação. Portanto, é fundamental tentar compreender o ponto de vista do paciente, pois uma relação centrada na ideia de emissor e receptor não irá facilmente alcançar o resultado esperado. Por outro lado, a ideia de performatividade, em que os indivíduos se influenciam mutuamente, em que as representações culturais são contempladas, tem muito mais probabilidade de ser efetiva.

A narrativa da doença deixa evidente que é um processo cultural que vai além do indivíduo, afetando toda a sociedade, pois o ser humano não vive isolado, e as alterações que vivencia influenciam todo o ambiente em que se está inserido.

Nesse sentido, fica evidente uma separação entre a perspectiva de saúde do ponto de vista do médico e do paciente. A Antropologia Médica desenvolveu dois conceitos úteis para se analisar essa distinção (HELMAN, 1981), que é a distinção entre doença (*disease*) e enfermidade (*illness*). Doença seria a entidade nosológica, patológica, a alteração orgânica que acarreta disfuncionalidades no corpo do indivíduo. Por outro lado, a enfermidade está associada à subjetividade inerente ao ser humano e não se restringe à seara individual, contemplando também, as implicações no núcleo familiar, profissional e social.

Quando o paciente vai ao médico ele descreve sua enfermidade, aquilo que lhe incomoda, sua perspectiva acerca de seu estado de saúde, com todos seus fatores pessoais e influências sócio-culturais. Já o médico reduz a enfermidade a uma doença, a uma disfunção de um órgão ou sistema, desviando o estado de saúde para além de limites taxados como normais.

Seguindo os interesses da antropologia simbólica sobre o papel do símbolo na vida humana, o processo simbólico torna-se central na análise. A enfermidade é uma experiência

psicossocial, na qual os processos simbólicos formam a ponte entre a realidade social do contexto e a realidade psicobiológica do paciente (LANGDON, 2014, p.1022).

A enfermidade deve ser encarada como um evento social, pois o indivíduo enfermo, ao assumir esse papel, fica desobrigado de certas atividades que repercutem nos demais indivíduos. Do ponto de vista familiar, se uma criança deixa de ir à escola por estar doente, pode ser que seu pai deixe de trabalhar para acompanhar o filho, comprometendo a atividade na empresa em que outrora estaria laborando. Se um adulto enfermo não consegue desempenhar certa atividade usual, necessitará de ajuda de outro, que estando ocupado com o enfermo tem sua rotina alterada, e assim sucessivamente, de forma que a família, o trabalho, a sociedade, é formada por indivíduos interligados, onde algo pontual culmina afetando a coletividade.

O indivíduo enfermo não tende a assumir esse papel imediatamente, ele tenta resolver seus sintomas com automedicação, com consulta a familiares e amigos que se baseiam no modelo popular de enfermidade, e atualmente com consultas ao ciberespaço que funciona muito além de um gigante repositório de informações, mas como um ambiente propício para difusão do conhecimento anteriormente restrito a alguns nichos seletos.

Um clínico geral que enfatiza somente o tratamento da doença, sem considerar a dimensão da enfermidade, pode parecer indiferente para um paciente no qual nenhuma doença física é encontrada. Isto pode causar descontentamento por parte do paciente e pode levar à não adesão, à automedicação ou à consulta de profissionais não qualificados, mas que estão mais dispostos para lidar com a enfermidade (HELMAN, 2009, p.125).

Com essa contribuição da Antropologia para a Medicina fica evidente a necessidade do profissional médico valorizar a sua intervenção tanto sobre a doença quanto sobre a enfermidade, pois ao se ignorar ou não valorizar os modelos leigos de saúde, a consequência pode ser a não adesão ao tratamento prescrito e o descontentamento com a relação médico-paciente.

Nesse contexto, a Medicina, em especial a clínica médica, pode ser encarada como uma manifestação de performance, de valorização da experiência, que seria constituída por acontecimentos no nível da percepção, onde imagens de experiências do passado são evocadas, gerando emoções associadas a esses eventos. Logo, temos uma articulação entre o presente e passado que criará uma significação, completada pela performance, pela expressão final.

Performance na medicina

Quando um paciente se prepara para uma consulta médica, é como se ele se preparasse para um ritual simbólico. Esse acontecimento depende das expectativas de todos aqueles que participarão da performance. Nesse cenário, há o paciente com seus medos, suas angústias e expectativas com o encontro marcado. Os familiares que acompanham o enfermo podem ter outras preocupações que não as do paciente, como por exemplo, as implicações do diagnóstico e da propedêutica prescrita para a convivência familiar, no que tange o aspecto social. Por fim, o médico que estará diante de um desconhecido, sem conhecer suas idiossincrasias, tendo que representar um papel no qual estão depositadas muitas esperanças e fantasias.

O paciente, como um ator, prepara-se para performar. Ele criará uma narrativa de sua doença, escolhendo as informações que julga pertinente informar ao médico, bem como selecionando aquelas que deseja omitir. Muitas vezes opta por omitir dados relevantes para seu

diagnóstico porque acredita que seu comportamento prévio poderia ser interpretado como incorreto, sendo não mais uma vítima da enfermidade e sim corresponsável pelo seu agravo:

[...] a doença é uma experiência que gera narrativas que procuram dar sentido ao sofrimento e também ajudam as pessoas a negociar as decisões. As narrativas são relacionadas às noções corporais, etiológicas e cosmológicas, e também refletem as relações sociais. Uma doença gera várias narrativas, dependendo do ponto de vista do ator/narrador no itinerário terapêutico (LANGDON, 2014, p.1024).

O acompanhante ao lado do paciente estará atento à narrativa exposta, e os vínculos sociais serão desnudados no transcorrer do atendimento. É comum que esse seja um momento em que o familiar aproveita para criticar comportamentos e posturas do paciente, mesmo sem relação aparente com a enfermidade, como que a figura do médico fosse o escudo necessário, a garantia de segurança para, enfim, poder expressar e dizer tudo aquilo que gostaria, mas que em outras situações não se vê legitimado a dizer.

Por sua vez, o médico não tem como antever todas as situações possíveis e seguir um roteiro previamente estruturado. Aqui, há uma performance, em que todos os indivíduos são ativos, a reação de um influenciará a conduta do outro, e, nesse momento, é possível separar um bom técnico de um bom médico.

Profissionais médicos, quando enfermos, não necessariamente procuram o colega que supostamente tenha a maior capacidade técnica (KLITZMAN, 2007), eles procuram aqueles com quem desenvolvem maior empatia, tenha uma boa linguagem corporal, conecte-se com o paciente demonstrando autêntico interesse. Se o ser humano necessitasse apenas de informar sinais e sintomas e receber um diagnóstico acompanhado da melhor conduta, o médico seria

facilmente substituído por um computador com o avanço da inteligência artificial, em especial com as novas tecnologias de *machine e deep learning*.

O bom médico é aquele que consegue manter contato visual, desenvolve *rapport*, tem escuta atenta, estando verdadeiramente interessado no que o paciente tem a dizer. A postura corporal evidencia o quão interessado o profissional está na queixa do paciente, e quanto mais empatia houver mais frutífero será esse encontro.

Do ponto de vista de análise performática, o paciente irá apresentar suas queixas não só literalmente, mas cheias de simbolismo. O profissional médico tem o dever de decodificar a linguagem e utilizar os conhecimentos adquiridos previamente para elaborar um diagnóstico correto da doença em questão. Todavia, além da doença orgânica, biológica, existe a enfermidade, que simboliza toda a subjetividade com sua repercussão sócio cultural que acompanha o processo do adoecer, cabendo ao médico tratar tanto a doença quanto a enfermidade, para restabelecer a saúde.

Compreende-se que para alcançar com sucesso o tratamento do paciente é preciso compreender sua forma de pensar, as ideias de sua comunidade, associando os aspectos objetivos tradicionais com a subjetividade fenomenológica. Uma droga prescrita tem uma ação farmacológica sobre os organismos de quem a recebe, todavia existe ainda o chamado efeito placebo, em que parte da melhora é atribuída não às propriedades bioquímicas e sim aos efeitos psicológicos intimamente ligados às expectativas culturais.

Para isso é preciso performar, transparecer segurança e genuíno interesse pelo paciente, é necessário simbolizar esperança de recuperação da saúde e, aqui, como um ator de teatro, é preciso ler a plateia e não apenas seguir obedientemente um roteiro. É preciso influenciar o paciente, mas também deixar-se ser influenciado pela audiência e, esse processo de representação será revivido a cada con-

sulta, como um comportamento que se repete (*Twice behaved behaviour*), evidenciando a clínica médica como um evento cultural e performático.

A consulta médica, enquanto ato performático, pode ser analisada do ponto de vista de uma abordagem fenomenológica-hermenêutica, como análise da experiência do sentir-se mal e todas suas simbologias, considerando o entrelaçamento de natureza e cultura para significação do mundo a partir do contexto interativo desse encontro.

Quando em contato direto com o paciente, o médico pode até ser visto como um artista performático (O'DONNEL, 2005), que, de acordo com a demanda da situação, irá representar o papel do indivíduo sábio, gentil ou motivador, sempre fazendo a leitura da sua audiência para saber como se portar e alcançar a maior empatia possível, entendida como a habilidade de se colocar no papel do outro, reconhecer sua alteridade e visualizar o mundo sob sua ótica.

Medicina e performances urbanas

Ao longo do último século ocorreu uma institucionalização da Medicina, com alteração nos ritos da sociedade e, por conseguinte, no ambiente urbano. A visão de sofrimento e de morte é algo que não passa impune pelos olhos do ser humano, o que levou gradativamente à tentativa de se esconder essas situações do cotidiano.

Para isso, cada vez mais os doentes deveriam estar reclusos em instituições sanitárias e não mais em casa, no convívio com a família. A morte era algo vivenciado por amigos e familiares, um verdadeiro rito de passagem que tinha como palco o quarto do paciente, onde, cercado por aqueles que mais lhe tinham afeto, preparava-se para o momento final de sua existência. Atualmente, tenta-se afastar o olhar para a morte, pois ela nos lembra de nossa finitude e, em uma vã

tentativa de fuga da efemeridade humana, mesmo dentro do próprio hospital, tenta-se ocultá-la em lugares mais isolados, como no interior das unidades de terapia intensiva, onde menos olhos serão perturbados¹.

Os espaços urbanos são repletos de subjetividades que despertam o sensível no corpo do indivíduo pelo olhar lançado à paisagem e seus significados. Dessa forma, as relações do indivíduo e do coletivo com determinados ambientes desperta sentimentos, memórias e emoções, influenciados pelas experiências vivenciadas, mas também por todo um inconsciente coletivo, convertendo esse olhar pela cidade em um fenômeno performativo.

Os estabelecimentos de saúde convertem-se em lugar de memória, afetando a paisagem urbana, despertando o sensível e fazendo com que o indivíduo recorde-se de momentos, muitos deles associados à perda e à tristeza. Isso explica a frequente escolha urbanística de construção de hospitais para tratamento de doenças estigmatizantes em locais afastados do centro da cidade e, até mesmo, a demolição de um hospital associado a uma triste memória coletiva; como no caso do acidente radiológico com o césio em Goiânia, que contaminou centenas de pessoas com material radioativo e deu lugar a um centro de convenções que ajudasse a esquecer o sofrimento e preconceitos passados. Dessa forma, a paisagem urbana é novamente modificada, na tentativa de se alterar a memória, as representações e significados trazidos por um prédio à população que habita determinado espaço urbano.

Considerações finais

Perscrutar a Medicina, a partir de uma visão orientada pela performatividade, revela que várias ações parecem recrutar (ou ao

¹ O isolamento ocorre, também, com o propósito de atenuar o sofrimento do paciente, tido em decorrente da doença e da enfermidade.

menos deveriam) uma instância holística. Enxergar a distinção entre doença e enfermidade, o lastro quase dramático das consultas e tratamentos, faz recuperar o sentido ritualístico sobre o qual as práticas da Medicina herdaram e logram permanecer, inclusive para a manutenção da credibilidade e impessoalidade da atividade médica.

Ainda que essa abordagem não ponha em risco a cientificidade da área, faz-se mister considerar os aspectos que aproximam a Medicina das performances culturais. Essa realidade, como apontado, interfere na interpretação de discursos e sintomas, compondo elemento relevante das hermenêuticas médicas, bem como na relação entre médico, paciente e contexto, este último observado em familiares e acompanhantes.

Essa performatividade presente nas instâncias da Medicina reivindica não apenas um acurado estudo, mas essencialmente abordagens tão dinâmicas quanto a própria cultura e mesmo a tecnologia. Se o tema urge protagonismo em pesquisa, nele se ampliam as reverberações do mito e do místico, em performances culturais ainda presentes e pulsantes em cada consultório, em cada atendimento, em ebulções de subjetividades, de todos os envolvidos, que configuram um belo momento para se repensar a área médica, agora em processo de objetivação com as intervenções tecnológicas, cirurgicamente instaladas no seio da sociedade contemporânea.

Referências Bibliográficas

ALVES, Paulo César. **A fenomenologia e as abordagens sistêmicas nos estudos sócio-antropológicos da doença**: breve revisão crítica. Cad. Saúde Pública, Rio de Janeiro, 22(8):1547-1554, ago, 2006.

ALVES, Paulo César. **A Experiência da Enfermidade**: Considerações Teóricas, Cadernos de Saúde Pública, 9 (3), 263-271, 1993.

FOUCAULT, Michael. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GEERTZ, Clifford, “**A Religião como Sistema Cultural**”, A Interpretação das Culturas, Rio, Zahar, 101-142,1978.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOOD, Byron J., *Medicine, Rationality and Experience: An Anthropological Perspective*, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1994.

HELMAN, Cecil G. *Disease versus illness in general practice*. Br J Gen Pract 1981; 31(230):548-552. Doença versus enfermidade na Clínica Geral. Tradução: Soraya Fleischer. Campos 10(1):119-128, 2009.

KLITZMAN, R. *When doctors become patients*. New York: Oxford University Press; 2007.

LANGDON, E. Jean. **Os diálogos da antropologia com a saúde**: contribuições para as políticas públicas. Ciênc. saúde coletiva vol.19 no.4 Rio de Janeiro Apr. 2014.

LANGDON, E. Jean. **A doença como experiência**: O papel da narrativa na construção sociocultural da doença. Etnográfica, Vol. V (2), pp. 241-260, 2001.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Magic, Science and Religion*, Garden City, Nova Iorque, Doubleday Press, 1948.

O'DONNELL, Michael. *Doctors as performance artists*. J R Soc Med; 98:323–324, 2005.

SOKOL, Daniel K. *Medicine as performance: what can magicians teach doctors?* J R Soc Med: 101: 443–446. DOI 10.1258/jrsm.2008.080133, 2008.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos** - Aspectos do Ritual Ndembu. EdUFF. Niterói - RJ. 2005.

TURNER, Victor. “*Social Dramas and Stories about Them*”, MITCHELL, W. J. T. (org.), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 137-164, 1981.

AS PERFORMANCES DA MEMÓRIA NAS CANTIGAS DO GRUPO RAÍZES

Janice de Almeida Matteucci
Vânia Dolores Estevam de Oliveira

“Nossas culturas só se lembram esquecendo” (ZUMTHOR, 1997, p.15)

Introdução

O grupo Raízes, que acompanha as fiandeiras do Museu da Associação dos Idosos do Brasil (MAIB) atua há mais de 30 anos. Inicialmente era um coral que ensaiava semanalmente e cantava nas missas que aconteciam na instituição uma vez ao mês, como ocorre até os dias de hoje. Seus primeiros componentes eram pessoas que também cantavam em missas nas igrejas que frequentavam. Como a associação foi uma das primeiras instituições de acolhimento ao (à) idoso (a) em Goiânia, a novidade cresceu, e surgiram outras pessoas interessadas e que passaram a compor o grupo. Estas atividades tiveram seu início em 1989, juntamente com a criação da Associação dos Idosos do Brasil (AIB), sendo fruto da luta de um grupo de idosos que se reunia na antiga Legião Brasileira da Assistência (LBA). Com as mudanças nos programas de governo da época, esta não poderia mais repassar recursos para as instituições e nem atender grupos em suas dependências. Como os idosos não possuíam outro espaço para seus encontros, reivindicaram seus direitos. Com isto, lhes foi cedida uma sala

para suas reuniões. Com a posterior transferência da LBA para o setor Universitário, a AIB obteve a posse do prédio que ocupa por concessão do Governo Federal que se renova a cada cinco anos.

Durante esse período, alguns componentes partiram, e outros novos vieram a integrar a AIB. Deste modo, o grupo vem resistindo às dificuldades que as culturas tradicionais enfrentam para sobreviverem e continuarem transmitindo seus saberes. Este grupo é composto por homens e mulheres acima dos 55 anos, em sua maioria de origem rural. Aprenderam o ofício de cantar e tocar durante sua infância, nas fazendas ou cidades do interior goiano. Atualmente, seus cantos são para o trabalho das fiandeiras da AIB, e a cantoria é acompanhada por sanfonas, violas, violões, chocalhos, tambor, pandeiro e, é claro, o famoso berrante.

As fiandeiras iniciaram suas atividades juntamente com a associação. Sempre foi um grupo atuante e de referência em suas atividades. Encontros e viagens para troca de saberes sempre fizeram parte do cotidiano do grupo. Elas possuem, em seu acervo, troféus e certificados de participação em eventos. Nesta caminhada, as fiandeiras sempre tiveram a companhia do grupo de cantigas de trabalho, que se reunia para ensaiar na sala das fiandeiras. Deste modo, foram acrescentando ao repertório outras canções, novos membros foram chegando e, então, nasceu a parceria. Hoje, não existe mais um sem o outro, e ambos caminham em todas as atividades para as quais são convidados. O grupo vai inteiro, cantores, fiandeiras, tecelãs, enfim, todos os componentes do processo de produção do tecido artesanal.

Presenciar seus encontros e as dificuldades encontradas pelo grupo e pela associação foi a grande motivação para ajudar. A dedicação e o esforço faziam os componentes do grupo e as fiandeiras se reunirem, sempre muito alegres e comprometidos. Algumas delas se locomoviam de ônibus, pois suas casas eram

distantes. Demonstravam também preocupação com o desaparecimento do ofício de fiar, que foi também um diferencial para buscar soluções. As oficinas de tecelagem - que tiveram início em maio de 2018 - vieram no âmbito dessa preocupação, pois, com elas, se poderia dar continuidade à transmissão deste saber fazer para outras gerações. O espaço das fiandeiras inicialmente era composto por uma sala, porém, com o sucesso das oficinas e o aumento de frequentadoras e frequentadores, o local se tornou pequeno. Em 2017, o MAIB concorreu e foi contemplado em um edital promovido pela “Centrais Elétricas de Goiás” (CELG). Com esse recurso foi possível a aquisição de novos equipamentos e uma pequena reforma. Com a demolição de uma parede que separava duas salas o espaço ficou mais amplo e arejado.

Ali estão reunidos teares, rodas de fiar, bancos, baús, cadeiras, sofás, mesa para lanches, armários para armazenamento dos equipamentos e acessórios das fiandeiras. Também ficam guardados os instrumentos musicais, como a sanfona, os violões, o bumbo, os chocalhos, entre outros. Sua decoração remonta ao meio rural, com berante pendurado na parede, arreios de animais, a bandeira do Divino Espírito Santo e dos Reis Magos, afinal, receber a Folia de Reis faz parte das atividades do grupo.

O grupo indica o tom, e as rodas de fiar acompanham, com suas fiandeiras que cantarolam enquanto fiam. Era assim que acontecia e continua a acontecer, em seus encontros semanais, na sala das fiandeiras do museu. Todas as segundas-feiras, o animado grupo se reúne no local para entoar suas cantigas, embalando as rodas e os teares. Isto quando não estão performando nos espaços urbanos, nas casas de cultura, nos centros culturais, nos museus, nas universidades, nos *shoppings*, nas rodoviárias, nas praças. Diversos são os convites para apresentarem suas performances, seu espetáculo.

Registrar as memórias do Grupo Raíces, em suas diferentes facetas é um dos objetivos da pesquisa de mestrado¹ que inspirou este artigo, para que novas gerações e novos pesquisadores interessados no mesmo tema tenham material de pesquisa. Na esteira do surgimento das oportunidades de apresentações em diferentes espaços culturais, nas cidades, nas praças, nos museus, entre outros, pelos seus componentes para as novas gerações, tentaremos relatar as memórias do grupo e suas cantigas de trabalho.

Como já foi dito, o grupo surgiu com a realização de missas na associação e começou a se reunir para cantar. A notícia logo correu a cidade, e pessoas de diferentes bairros se juntaram ao grupo. José Moreno (1941-2018) foi um músico compositor que auxiliava a coordenação do grupo no início. Veio dele a sugestão do nome “Canto e Encanto”. Com o passar do tempo, foi sugerida a troca do nome para “Raíces”, devido às canções por eles tocadas e cantadas serem conhecidas como composições do meio rural. Suas letras retratam as histórias da vida no campo, nas fazendas, e também por serem conhecidas pelo senso comum, como músicas sertanejas de raiz.

Seus relatos de experiências de vida, como e com quem aprenderam esse ofício, são questões que farão parte desta escrita. Nesta tarefa, alguns autores nos serviram de apoio. Para falar de registros de memórias, relatos e experiências de vida, utilizaremos Ecléa Bosi (2004) que, em seu livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*, traz depoimentos de idosos residentes em São Paulo. Estes narram suas experiências de vida na cidade, suas participações sociais e políticas e o importante papel na construção e consolidação da sociedade paulistana. São depoimentos que não diferem dos atuais. Percebe-se a existência de um preconceito que ainda discrimina e exclui a pes-

1 Pesquisa em andamento para dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da Profa. Dra. Vânia de Oliveira. O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES). Código de financiamento 001.

soa idosa, não valorizando sua importância na formação da sociedade atual.

Ainda sobre memória e seus registros, vamos recorrer a Aleida Asmann (2011) e aos componentes do Grupo Raízes, sobre a transmissão de saberes entre gerações. Esta transmissão muitas vezes é interrompida na sociedade atual, em que a efemeridade está fortemente presente nas relações humanas, quer seja no trabalho, na família, na escola, no dia a dia. Seguindo as memórias, vamos utilizar também Santo Agostinho que, em seu livro *Confissões* (1973), nos traz reflexões poéticas sobre a capacidade de selecionar o que lembrar e o que esquecer.

Sandra Pesavento (2005) reflete acerca das sensibilidades presentes nos relatos de memórias dos componentes do grupo e seu imaginário social, nas suas performances e nas emoções que afloram entre eles com o público que assiste a seus espetáculos. Em resumo, estamos falando de memória social e, para isso, vamos nos apoiar em Maurice Halbwachs (2006), já que as memórias são construções coletivas. Estas memórias estão presentes nas recordações de momentos vividos, de experiências ao longo da vida, que contaram com a presença de diversos atores que participaram de sua construção. Assim como uma criança se interessaria pelas histórias de suas avós, “pelos acontecimentos que lhe dizem respeito e nos quais foi envolvida”, como não nos interessarmos por “tudo aquilo que reaparece agora nos relatos dessas pessoas mais velhas que esquecem a diferença dos tempos e, sob o presente, reatam o passado ao futuro?” (HALBWACHS, 2006, p. 65).

No Grupo Raízes, essas construções estão presentes: na vida rural que tiveram em comum no passado mais distante; na convivência diária na associação, em festas familiares (casamentos e aniversários); nas apresentações em eventos sociais e desportivos para os quais são convidados, como feiras e *shoppings*; na Exposição Agro-

pecuária do Estado de Goiás², entre outros. São recordações muitas vezes compartilhadas e também vivenciadas pelos componentes do grupo, mas também por pessoas que participam de suas performances. Trata-se de uma lembrança coletiva, agora com a participação de novos componentes, como o público, que até então não faziam parte desta memória. Uma ponte entre o passado e o presente, uma reconstrução, uma continuidade para não se perder as memórias e garantir sua permanência no futuro.

E depois de algum tempo, com efeito, imagina-se que nada mudou, porque se reata o fio da continuidade. Essa ilusão, da qual nos desembaraçaremos logo, terá pelo menos permitido que passemos de uma etapa a outra sem que a memória coletiva tivesse em nenhum momento o sentimento de se interromper (HALBWACHS, 2006, p. 83).

Sobre as cantigas de trabalho, manifestações artísticas populares produzidas por um grupo, um povo, transmitidas por meio da tradição oral e suas diferentes formas de utilização, vamos utilizar Edilberto José de Macedo Fonseca (2015) e a produção cinematográfica de Humberto Mauro³ (1955). Para falar das performances, do jogo, do sagrado e do secular, presentes no cotidiano das pessoas e nas cantigas do grupo, utilizaremos Richard Schechner (2012). De Erika Fischer (2015), abraçamos seu entendimento de como cada performance acontece de forma única, não sendo possível que determinado momento possa ser repetido.

Nessa trilha, o trabalho de campo que vem sendo realizado para acompanhar o grupo, através de seus depoimentos, observações e anotações realizadas, será o alicerce sobre o qual tentaremos rela-

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

3 Humberto Mauro (1897-1983) foi um dos pioneiros do cinema brasileiro. Fez filmes entre 1925 e 1974, sempre com temas brasileiros.

tar as transformações percebidas por seus componentes nas participações em suas performances. No intuito da salvaguarda de suas memórias, todo o trabalho de campo foi registrado através de fotos e vídeos⁴.

Inicialmente abordaremos as cantigas de trabalho como uma manifestação da cultura popular, transmitida de geração a geração. A seguir vamos falar de memórias individuais e coletivas, presentes no rememorar constante de um grupo formado por idosos, pois o que o idoso mais faz é lembrar. Finalizaremos com suas performances na cidade, onde estas acontecem, tendo como palco as ruas, as feiras, os museus, com relatos de componentes de grupo e sua atuação junto às instituições nas quais são convidados a performarem. Assim propomos nossa trajetória, esperando que apreciem o passeio pelo texto, tanto como apreciamos nossos passeios com o grupo performando pelas ruas da cidade, que nos inspirou a escrita do texto que se segue.

Cantigas de trabalho, uma tradição da cultura popular

As manifestações da cultura popular eram e continuam sendo uma forma de fortalecimento de identidade dos grupos. Em relato do Búlgaro⁵, em Pirenópolis, publicado no livro *O que é Folclore*, de Carlos Brandão (1982), ele diz:

Isso tudo que você me disse que aqui é folclore, lá na minha terra foi o que tivemos para não perdermos a unidade da nação e também um sentimento de identidade que não podia ser destruído [...] as pessoas parecem que estão se divertindo, mas elas fazem isto para não esquecer quem são (BRANDÃO, 1982, p. 10).

4 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).

5 Um casal de búlgaros residentes em Pirenópolis cujo relato consta no livro *O que é Folclore*, de Carlos Rodrigues Brandão (1982).

As cantigas de trabalho interpretadas pelo Grupo Raízes podem ser vistas também como uma tentativa de seus integrantes de “não esquecerem quem são”.

E o que vem a ser cantigas de trabalho? O *Dicionário Musical Brasileiro* define essas cantigas como: “cantos usados durante o trabalho e destinados a diminuir o esforço e aumentar a produção, os movimentos seguindo os ritmos do canto” (ANDRADE, 1989, p. 108). Existem, em grande número, sobretudo no interior, e são usadas em diversas formas, para vendas de serviços, nas plantações, nas colheitas e em determinados ofícios, podendo ser de forma individual ou em grupo. Como exemplos de cantigas individuais existem o chamado “pregão”, melodia entoada pelos ambulantes, e o “aboio”, utilizado para reunir o gado. Já o “canto dos barqueiros” do Rio São Francisco e o “canto das rodas de fiar”, entre outros⁶, são entoados em grupo. Segundo Fonseca (2015, p. 16), “em algumas situações, esses sons podem emoldurar também momentos de solidão, tornando mais suaves e suportáveis as agruras da lida solitária, como no caso das canções de barqueiros e viajantes solitários, das cantigas de ninar ou dos aboios”.

Nas fazendas era muito comum a realização dos mutirões para plantação. As famílias de diversas regiões se reuniam para auxiliarem seus companheiros, e os cantos estavam sempre presentes, na tentativa de alegrar e animar o pesado trabalho. “O compasso marcado embala a todos num só golpe, música e trabalho tornando mais ameno o cotidiano, fazendo o tempo fluir e a dor ganhar a companhia da mão que bate, do corpo que vibra e da voz que canta” (FONSECA, 2015, p.11).

Mário de Andrade, na sua busca por mapear os elementos definidores de uma identidade nacional, percorreu diversas regiões do

⁶ Disponível em: <http://www.terrabrasileira.com.br/folclore2/j04-trabal.html>. Acesso em: 07 abr. 2020.

Brasil, registrando diversas cantigas regionais. Ele argumentava que “o uso de musicar acompanhando tropas ou apenas um animal é uma das mais antigas aplicações da música de que nos tenham vindo documentos” (ANDRADE, 1989, p. 4).

O cineasta Humberto Mauro registrou algumas cantigas de trabalho no documentário “Brasilianas: Cantos de Trabalho - música folclórica brasileira”⁷, como: Canto de Pilão, da região Central e Nordeste (fala do exercício na produção de alimentos, de famílias a serem alimentadas, socar a terra para a construção de açudes); Canto de Barqueiro, da região do Rio Jequitinhonha; Canto de Pedra, de vários estados, sendo todas as atividades acompanhadas por cantigas enquanto trabalhavam. Na abertura do documentário, uma definição: “canto de trabalho: é música para amenizar e suavizar as tarefas braçais. As Cantigas de Trabalho, inspiradas na própria tarefa - existem em todo Brasil, e nelas se encontram muitos dos mais belos fragmentos do folclore brasileiro” (HUMBERTO MAURO, 9;33m,1955⁸).

Em outro documentário, “Manhã na Roça - O Carro de Bois⁹”, o mesmo autor retrata a vida na fazenda e a utilização do carro de boi. Outras produções artísticas contendo cantigas de trabalho no Brasil podem ser encontradas na interpretação de Clementina de Jesus¹⁰, sambista brasileira, que gravou, em 1976, o LP *Cantigas de Trabalho*, com músicas compostas por Milton Nascimento, Fernando Brant e Cartola. São estas: Alegria do Carreiro, Ensaboa, Peixeira Catita, Atividade no Abano, Escravos de Jó, além de outras do folclore brasileiro. O grupo Cia Cabelo de Maria¹¹ gravou, em 2007, o CD *Cantos de*

7 https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU

8 https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU

9 <https://www.youtube.com/watch?v=2sdBRSYjKAo>

10 Sambista brasileira, nascida na cidade de Valença, RJ. Iniciou sua carreira aos 63 anos, quando foi descoberta por João Cartolinha. Gravou cantigas de trabalho. Em sua infância, presenciou sua mãe cantar enquanto lavava roupa nas margens do rio (COELHO, 2001). Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/clementina-de-jesus>. Acesso em: 07 abr. 2020.

11 https://www.youtube.com/watch?v=_oeOYmNTEeY

Trabalho, com diversas cantigas de trabalho, na voz de Clementina, entre outros intérpretes e compositores populares.

As cantigas ou cantos de trabalho são elementos integrantes da cultura popular brasileira, de uma tradição que advém de experiências transmitidas, em geral, pela oralidade ou pela observação, quase sempre associadas às classes sociais menos favorecidas, aos grupos com pouco ou quase nenhum acesso à educação formal (BURKE, 2010, p.174).

O repertório das cantigas de trabalho do Grupo Raízes é uma seleção dos cantos registrados nas memórias de seus integrantes. As canções vêm de tradições presentes nas formas de cantar, dançar, e as composições são, em sua maioria, de autoria desconhecida, sendo que muitas já se tornaram de domínio público. As pessoas aprendem ouvindo os mais velhos e tentam imitá-los, construindo e reconstruindo as memórias que vão ficando gravadas no cenário popular. Mesmo que tenham sido introduzidas “inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição” (BURKE, 2010 p. 204), dos “arquivos” da memória social. Assim acontece com as cantigas de trabalho.

Aqui, abrimos parênteses para explicitar o que se entende por tradição. Para Luigi Pareyson (*apud* ABREU, 2010, p. 45), “tradição é um testemunho vivo do fato de que as duas funções, do inovar e do conservar, só podem ser exercidas conjuntamente já que continuar sem inovar significa apenas copiar e repetir, e inovar sem continuar significa fantasiar no vazio, sem fundamento”. Por não se limitar a copiar, alimentar uma tradição:

[...] exige criatividade e obediência ao mesmo tempo, porque não pertencemos a uma tradição se não a temos em nós, e ela não tem propriamente outra sede a não ser aqueles atos

de adesão que a reconhecem na sua eficaz realidade, e não é possível agregar-se uma tradição sem já modificá-la apenas com esta agregação, nem inová-la sem ter sabido interpretá-la na sua verdadeira natureza e torná-la operante na sua real atividade (PAREYSON *apud* ABREU, 2010, p. 45).

Assim, tradição é um conceito que engloba um conjunto de conhecimentos, saberes, ritos, entre outros, transmitidos entre gerações, constituindo uma forma de cultura. Unindo o passado ao presente, as cantigas estão e ficarão nas memórias das comunidades, dos grupos e individualmente. E o que são memórias? Como salvar estas memórias, hoje deixadas ao esquecimento, levadas ao vento?

Memórias, sempre memórias. Os idosos sabem bem o que é lembrar

Ecléa Bosi (1979) publicou o livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, no qual reuniu depoimentos de idosos na cidade de São Paulo. Através destes depoimentos, ela pôde traçar as transformações na cidade no decorrer de alguns anos.

Os depoimentos registrados não diferem da atualidade. Os idosos continuam sendo, em grande maioria, excluídos do contexto social, pois, como coisas velhas, estão em desuso, não sendo mais necessários. Suas lembranças e experiências não são apreendidas pelos indivíduos que correm como se o tempo não fosse passar para eles também e que, em um futuro não muito distante, farão parte deste grupo de “jovens há mais tempo”.

Ao iniciarmos nossa trajetória na vida passamos por períodos de dependência e independência. Ao nascermos, necessitamos de auxílio para sobrevivermos e, no decorrer da vida, com o amadurecimento de nossas capacidades, adquirimos habilidades e, com isto,

somos capazes de realizar nossas atividades sozinhos. Nestes movimentos da vida construímos nossas histórias, nossas memórias, quer sejam alegres ou tristes, de sucesso ou de derrotas, mas vivemos, e assim é viver, criar e vencer obstáculos, construir e realizar sonhos, aprender com as decepções e as vitórias.

Em cada uma das etapas da vida buscamos a realização de algo e formamos nossa identidade, nossas memórias, que partem de 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 do mundo, cuja razão nos direciona. Porém, em nossas atitudes, as emoções também fazem parte de nossas escolhas, em nossas relações, no trabalho, na família, no nosso eu com o mundo.

Nessa trajetória de construção da vida, ao envelhecermos trazemos conosco nosso baú repleto de histórias e significados. Como trazer de volta uma experiência vivida anteriormente? Como reviver, hoje, o que ocorreu em um passado distante, as memórias coletivas ou sociais decorrentes destas experiências e transmitidas entre gerações, rememoradas, atualmente, muitas vezes na oralidade? Acreditamos que elas persistem e são frutos da resistência dos idosos em permanecerem ativos, atuantes. Podem existir pessoas indiferentes a estas memórias, mas foram estas que nos trouxeram até aqui e merecem ser lembradas, registradas.

Para Aleida Assmann (2011), a comunicação entre gerações, isto é, o diálogo e a troca de saberes, é interrompida quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde. Ela lembra que “William Blake chamou de ‘o grande código da Arte’ as anotações de nossos avós e bisavós [que] só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente” (BLAKE¹² *apud* ASSMANN, 2011, p. 17). A perda é um movimento que ocorre com muita frequência

12 Ver: FRYE, Northrop. *O código dos códigos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

no mundo atual, pois, lidar com o envelhecimento é algo que ainda incomoda muito as pessoas, principalmente na sociedade atual, em que tudo é muito passageiro. Tocar acordeão ou, mais popularmente, sanfona, por exemplo, é um conhecimento que está se perdendo. Não é comum presenciarmos jovens tocando tal instrumento. A sociedade brasileira está envelhecendo rapidamente, e dialogar, conviver com idosos, não é comum em nossa sociedade. Frequentemente escutamos a frase: “isto é coisa de velhos”, como se não fôssemos envelhecer um dia. É algo que só poderá acontecer, como já foi dito, se morrermos cedo, e imaginamos que esse não é o desejo de ninguém.

Segundo Assmann (2011, p. 17), “há, então, um paralelo entre a memória cultural, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a memória comunicativa, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente”. A autora, como Pierre Nora, considera “a crise da memória como um desacoplamento entre passado e presente” (ASSMANN, 2011, p. 18):

A verdadeira percepção do passado consistia em considerar que ele não era verdadeiramente passado. Um esforço de lembrança poderia ressuscitá-lo; o presente tornando-se, ele próprio, a sua maneira, um passado reconduzido, atualizado (NORA, 1993, p. 18).

A sociedade contemporânea continua contribuindo, de alguma forma, para o apagamento dos dois níveis de memórias, e novas dificuldades de memorização têm se apresentado, com as novas tecnologias e as mudanças de valores. Com os computadores cada dia mais presentes na vida dos indivíduos, guardar histórias e experiências está a cargo das memórias RAM, das nuvens, ficando nossas capacidades físicas cada dia menos utilizadas, o que leva também à perda da sensibilidade e das emoções nas recordações da vida.

A história cultural veio refazer esse elo perdido. Para os historiadores, a presença da subjetividade na história cultural não está dissociada das experiências pessoais, das emoções, das ideias, dos desejos, pois a humanidade aprende e, por meio deste aprendizado, a emoção toma parte. Muitas vezes é ela que leva ao aprendizado, como escreve Pesavento (2005):

A rigor, a preocupação com as sensibilidades da História Cultural trouxe para os domínios de Clio a emergência da subjetividade nas preocupações do historiador. É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que esta tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos (PESAVENTO, 2005, p. 02).

A sensibilidade está presente também na construção do imaginário social, no qual a emoção vai além do conhecimento intelectual. Ela parte de cada indivíduo, pois os sentimentos se originam de uma lógica que difere da razão. Santo Agostinho, em *Confissões* (1973), descreve como buscar as memórias, e estas vêm de acordo com as nossas necessidades, mas estão ali, presentes no mais íntimo de nossas mentes, bastando procurarmos para as encontrarmos.

Há imagens que acodem à mente facilmente e em sequência ordenada à medida que são chamadas, as primeiras cedendo lugar às seguintes, e desaparecem, para se apresentarem novamente quando eu o quiser. É o que sucede quando conto alguma coisa de memória. Ali se conservam também, distintas em espécies, as sensações que aí penetraram cada

qual por sua porta: a luz, as cores, as formas dos corpos, pelos olhos; toda espécie de sons, pelos ouvidos; todos os odores, pelas narinas; todos os sabores, pela boca; enfim, pelo tato de todo o corpo, o duro e o brando, o quente e o frio, o suave e o áspero, o pesado e o leve, quer extrínseco, como intrínseco ao corpo. A memória armazena tudo isso em seus vastos recessos, em suas secretas e inefáveis sinuosidades, para lembrá-lo e trazê-lo à luz conforme a necessidade (AGOSTINHO, 1973, p. 95).

Nossas memórias são construções adquiridas ao longo dos anos, através de experiências intensas ou vivenciadas que ocorrem dentro das comunidades, nas cidades onde habitamos, em nossa casa, nos ambientes de trabalho, nas escolas.

A sociedade seleciona memórias, distingue os indivíduos, qualificando, excluindo, classificando-as: “longe de uniformizar os indivíduos, a sociedade os distingue – à medida que os homens multiplicam suas relações, cada um deles vai assumindo cada vez maior consciência de sua individualidade” (HALBWACHS, 2006, p.22).

Portanto, a construção da memória ocorre na combinação de grupos dos quais participamos, e esta construção ocorre em dois tipos de memória: a coletiva e a individual, na medida em que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (Ibidem, 2006, p. 72), dos grupos que integra, mesmo que seus integrantes não estejam presentes no momento do recordar. Halbwachs (2006, p. 31) afirma que “para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível”.

Será então que a memória individual, diante da memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente da recordação e do reco-

nhecimento das lembranças? De modo algum, “pois se esta primeira lembrança foi suprimida, se não nos é mais possível reencontrá-la, é porque há muito tempo não fazemos parte do grupo na memória do qual ela se mantinha” (Ibidem, 2006, p. 39).

Essas memórias, em grande parte, estão relacionadas aos padrões determinados pelos detentores de poder, pois “as memórias são construções dos grupos sociais, são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada” (Ibidem, 2006, p. 26).

Nesse sentido, há que se considerar o papel de cada componente do grupo na construção desse acervo de memórias, como forma de resistência aos padrões determinados e utilizados pelos detentores de poder, que selecionam, escolhem e determinam o que lembrar. A salvaguarda das performances do Grupo Raízes, do Museu da Associação dos Idosos do Brasil, em suas apresentações na cidade de Goiânia, com suas músicas de origem rural, trazendo a interação das comunidades inseridas no contexto urbano, vem contribuir para a preservação da memória desse grupo, que resiste ao mundo contemporâneo. Continuar a transmissão deste saber, presente em suas cantigas de trabalho, é manter a tradição de uma cultura popular que nasceu muito antes de se estudar o que é povo, o que é cultura, o que é memória, o que são performances.

A cidade é o palco onde as performances acontecem

Encontramos performances nas mais diferentes situações, como no cotidiano, nas artes, nos esportes, nas danças, nas cantigas, entre outros. Segundo Schechner (2012):

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num continuum que vai desde as ritualizações dos

animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana - celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares (SCHECHNER, 2012, p. 18).

Para o autor, performances consistem também em comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Em sua maioria, o que produzimos, representamos, realizamos, já aconteceu anteriormente, por outros atores ou até mesmo por nós.

Durante toda a vida, os indivíduos passam por diferentes etapas, desde o nascimento, a fase adulta, o trabalho e, em decorrência disso, experimentam transformações. Estes comportamentos podem levá-los a sensações diferentes, novas experiências, sendo que estas transformações podem ser permanentes ou temporárias. Este processo vai depender primeiramente da capacidade de acatar mudanças, de se deslocar, sair de seu porto seguro, ficar em segundo plano, introjetar a mudança de novos padrões de identidade, finalizando com novos significados internalizados. Este processo acontece criando novos espaços símbolos das mudanças (SCHECHNER, 2012, p. 63).

Nas performances do grupo, as transformações ocorrem de forma temporária. No momento da ação, seus componentes são transportados para o novo espaço de apresentação, onde pessoas diferentes estão ali assistindo sua performance. Eles, os componentes, se preparam para este momento, único, que não se repetirá. Mesmo que este se repita no dia seguinte, com as mesmas pessoas e o mesmo público, será outro momento, uma nova performance.

Durante suas apresentações, os componentes do grupo são também transportados momentaneamente a outros espaços, às vezes para o espaço sensível de suas lembranças de infância, quando apren-

deram a cantar, e mesmo para o espaço urbano, onde tudo é novo, diferente, e também com pessoas que não fazem parte do seu convívio social ou familiar. Estes novos públicos que assistem suas performances, ao cantarem juntos as melodias, também são transportados às suas memórias, como a casa de seus avós, seus pais, sua infância. São as performances de transformação, nas quais o performer e o público passam por mudanças, por transportes. Estes transportes transformadores proporcionam às pessoas que deles participam a sensação de estarem fora de si (SCHECHNER, 2010, p. 72).

Quando o Grupo Raízes apresenta sua performance em um espaço público, sua transformação tem início já na preparação, nos ensaios, e até mesmo na improvisação que pode acontecer. Ali começa a transformação, quando o grupo deixa seu cotidiano para ingressar em um novo momento. Durante a performance, ocorrem novas experiências, e ele passa a atuar em um outro patamar, diferente do seu habitual, passando a uma situação de liminaridade. Após sua realização, volta-se à calma, à normalidade, ao cotidiano, à sua rotina. Neste jogo, alguns componentes podem permanecer neste estado por mais tempo, outros por tempo indeterminado. Esses comportamentos duplamente exercidos são gerados através de interações entre o jogo e o ritual. Assim, Schechner define “performance como comportamento ritualizado condicionado e permeado pelo jogo” (SCHECHNER, 2012, p. 49). Não tem a rigidez do ritual e tem a fluidez e criatividade do jogo, sendo, “intrinsecamente, parte da performance porque ele cria o ‘como se’, a arriscada atividade do fazer crer” (Ibidem, 2012, p. 93).

Podemos também designar de performances urbanas as apresentações do Grupo Raízes. Performances urbanas se caracterizam, de forma geral, por sua capacidade de transformar o ritmo cotidiano pelo qual passam as cidades, através da interferência de movimentos nos espaços que as configuram. Estas interferências podem aconte-

cer, por exemplo, por meio de movimentos de corpos, em sua linguagem poética, proporcionando uma relação entre as pessoas que por ela circundam. Podem ser também através das intervenções executadas nas artes de rua, com as pinturas em grafite, no seu desenho arquitetônico, no malabarista do sinal de trânsito, ou no vendedor ambulante, com seu discurso para convencer o público a adquirir seu produto.

As performances urbanas são também estratégias de intervenção que procuram construir diferentes formas da sociedade se relacionar com o espaço urbano de forma mais perceptiva, sensível, ativa, democrática. Novos ritmos, novos caminhos, novas perspectivas de trilhas percorridas são descortinados. Proporcionam, ainda, uma releitura e uma reutilização da cidade, a aquisição de símbolos até então inexistentes, a percepção de alterações em espaços até então conhecidos, mas agora vistos sob um outro olhar, o olhar que vê o que até então era invisível.

Nas performances urbanas do Grupo Raízes do MAIB, as ruas e os equipamentos culturais da cidade de Goiânia ou das cidades do interior, onde às vezes eles são convidados a se apresentarem, se transformam em palcos para seus espetáculos. Nessas performances ocorrem transformações com os seus componentes, através de suas lembranças, e com o público, quando interagem cantando e dançando com o grupo. De repente, eles sentem que são os atores do espetáculo, importantes, como disse Djanira¹³: “as pessoas vêm conversar conosco, tirar fotografias” (informação de anotações do diário de pesquisa).

O público em geral se contagia. Pessoas param, fotografam, cantam, dançam, tentam fiar, e aparece até quem sabe fiar e entra na roda. É sempre assim, uma alegria ímpar, fulgurante, memorável, como eles gostam de repetir. Conversar com elas e eles também é

13 Anotações em diário de pesquisa.

enriquecedor, pois narram suas experiências com entusiasmo e saudade. A sensação que se tem é como se tudo tivesse ocorrido dias atrás e, no entanto, lá se vão anos, mas para eles parece que foi ontem. Dona Gerarcina,¹⁴ ao ser entrevistada por um repórter sobre desde quando ela fia, e se é fácil, responde: “é fácil, eu fio desde criancinha”. Seu linguajar ainda remonta o meio rural, onde o acesso à escola era restrito, difícil, muitas vezes inexistente. Seu saber fazer iniciou-se ainda na infância, com os pais e avós.

As obrigações eram determinadas pelo gênero. Vestir, agasalhar, decorar a casa, em geral, eram funções femininas, e as rodas de fiar eram seus instrumentos de trabalho. Aos homens cabia o cuidado com os animais, o plantio da roça e a colheita do algodão. Os relatos, em sua maioria, confirmam. Memórias, com riqueza de detalhes, da labuta diária, nas quais as cantigas de trabalho estavam presentes, comandando o ritmo, trazendo leveza ao labor, permitiam que o tempo passasse de forma mais suave, com menos dor e também com prazer.

Em seu depoimento, Djanira¹⁵, viúva, 81 anos e sanfoneira do grupo, relata sua infância na fazenda com seus 11 irmãos. Destes 11, somente quatro não tocam o instrumento, pois, em sua família, o normal é tocar. Aprenderam o ofício com seus familiares, especialmente com seu pai. Quando lhe perguntam com quem aprendeu, ela responde que já nasceu “com a sanfona no colo” (informação verbal)¹⁶ e não imagina a vida sem esta. Em sua vida, em Pires do Rio, no interior de Goiás, era costume tocar em festas, animando o

14 Dona Gerarcina André Ribeiro, entrevista acerca do Projeto “Fiandeiras”. Preservação de uma Cultura Tradicional. Em 17 de maio de 2018. [Entrevista concedida ao Jornalista Marcus Gouveia da Puc Tv]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xR5aopkudQ4&t=57s>

15 Entrevista concedida por Djanira Ribeiro de Souza. Entrevista I, 00:36 min. [jan.2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci. Goiânia, 2020. Arquivo VID_20200113_145528.mp4 (04:44 min).

16 Entrevista 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)

pessoal. Relata também que não tocava com fiandeiras. Isto somente veio acontecer depois que conheceu e passou a frequentar a associação. Lá se foram 15 anos, aproximadamente, pois ela não se lembra exatamente quando passou a acompanhar as fiandeiras. Recordando momentos de sua infância, Djanira¹⁷ relembra que eles passavam no curral tocando e cantando até altas horas da noite. Uma forma de alegrar e amenizar o trabalho, segundo seu relato: “meus irmãos tocavam lá ó, tocavam lá. Sentavam lá no cocho do curral e cantavam até tarde, tocando e cantando, foi assim que aprendi a tocar” (informação verbal). Guardar na memória e compartilhar lembranças é algo que os idosos geralmente gostam de fazer, principalmente se encontram alguém disposto a escutar. Agora que a aposentadoria chegou, eles têm tempo ocioso e podem se dar ao luxo de desfrutarem de momentos de prazer, de lazer. Após décadas de trabalho, finalmente a aposentadoria surge com a promessa de realizar sonhos até então não realizados. Os centros de convivência aparecem também como oportunidade para tal realização: “agora posso me dar o prazer de fazer o que gosto, com quem gosto e onde posso, a liberdade de escolher o que fazer, onde e como”¹⁸ (informação verbal).

Maria Lacerda¹⁹, mais conhecida por Lacerda, é um exemplo de realização encontrada em seu trabalho voluntário na associação, como segue seu depoimento: “[a vida] mudou muito, muito, muito, muito. Eu não dou conta de ficar sem vir pra cá de segunda a quinta feira. Encerra com o baile e eu vou pra casa feliz da vida”. Sobre o fato de cantar, diz: “toda vida eu gostei de cantar, toda vida. Tenho na família pessoas que são cantores, compositores, tenho irmão ad-

17 Entrevista concedida por Djanira Ribeiro de Souza. Entrevista I, 01:57 min.[jan.2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci. Goiânia, 2020. Arquivo VID_20200113_145528.mp4 (04:44 min).

18 Anotações no diário de pesquisa.

19 Entrevista concedida por Maria Lacerda da Silva. Entrevista III, 02: 29 min.[jan.2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci. Goiânia, 2020. Arquivo VID_20200113_152957_1.mp4.(03:38 min).

vogado, e como é que se chama quem escreve livros?” (informação verbal)²⁰.

É um novo tempo, um novo mundo, com novas oportunidades. Agora, além de serem consumidores da cultura, podem também a produzir e transmitir suas memórias às novas gerações. Esta transmissão continua acontecendo na associação, como relata Helena, que passou a frequentar a instituição após a perda de um filho, aconselhada por uma amiga. Lá, ela está se iniciando na arte de fiar e até já aprendeu “com as meninas a fazer barulho (risos)”, referindo-se ao pandeiro, bumbo e triângulo, que já toca no grupo de cantigas (informação verbal)²¹.

Suas performances são produções culturais, em que cada encenação é um momento único, que não se repetirá. O espaço pode ser o mesmo, com o mesmo público, mas a experiência é ímpar, ocorre naquele momento e são emoções experimentadas uma única vez. Todos treinam ou ensaiam para, temporariamente, “deixarem a si mesmos” e serem inteiramente ‘aquilo’ que estejam performando. “[...] Eles não são eles mesmos, nem são eles os personagens que personificam” (SCHECHNER, 2010, p. 72).

São vivências temporárias, que ocorrem no momento da performance, de sua experiência. Contudo, presenciamos também a atitude de algumas pessoas que, embora ainda não tenham experienciado uma performance, se sentem pertencentes, pois conhecem pessoas que já passaram por momentos semelhantes, como seus pais, avós, conhecidos. Outros não conheciam, mas se transportam, como se aqueles momentos pudessem levá-los a se tornarem atores, participam com entusiasmo e, quem sabe, saem dali transformados.

20 Entrevista concedida por Maria Lacerda da Silva. Entrevista III, 03: 10 min.[jan.2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci. Goiânia, 2020. Arquivo VID_20200113_152957_1.mp4.(03:38 min).

21 Entrevista concedida por Helena Cordeiro Santos IV, 02:23 min [fev. 2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci Goiânia, 2020. Arquivo VID_20200203_151952.mp4. (05:43).

Enquanto entoam cantos de trabalho, cantigas religiosas, cantigas seculares e cantigas compostas por componentes do grupo - agora convertidas em cantos de trabalho para as fiandeiras -, durante suas performances, os componentes do grupo, em cada reapresentação, atualizam suas memórias. Ao falarmos em rememoração ou atualização das memórias, citamos outra passagem onde o sociólogo assinala a contribuição da memória coletiva no processo de rememoração:

Uma ou mais pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, e conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (HALBWACHS, 2006 p. 31).

De alguma maneira estão fazendo o que o Búlgaro falou (BRANDÃO, 1982, p. 10), pois não querem se esquecer, nem que esqueçamos, tudo aquilo que aprenderam com seus pais e avós, e esta transmissão e continuidade são importantes, preciosas. Neste caso, os atores não estão simplesmente representando, mas acreditam de fato no que representam. Como em um ritual, aqui estão de fato presentes suas origens, seu povo, sua identidade, pois o “ritual é também uma forma de os povos se conectarem a um estado coletivo e, ao mesmo tempo, a um passado místico e construir uma solidariedade social, para formar uma comunidade” (SCHECHNER, 2012, p. 88).

Todas as canções parecem ter um caráter sagrado para o grupo e possuem um significado diferente para cada um, pois aprenderam com seus pais, avós, antepassados, com componentes do grupo, como conta Dalila²² em entrevista, ao falar da saudade que

²² Entrevista concedida por Dalila Ribeiro de Almeida. Entrevista II, 00:18 min. [jan.2020]. Entrevistadora: Janice de Almeida Matteucci. Goiânia, 2020. Arquivo VID_2020106_140632.mp4.(05:17 min).

sente do Zé Moreno²³, como era conhecido. Ele compôs algumas letras que elas ainda hoje cantam sem sua presença, pois ele veio a falecer: “Saudade, oh saudade, porque me maltrata assim, se não traz felicidade, porque judia de mim? É dele esta composição, ele que fez, ‘ixa. Ai, mas como eu gosto dessa música! O dia que eu tô muito apaixonada, com muita saudade dele, eu canto essa música (nostálgica)”. As cantigas de trabalho são performances do cotidiano do trabalho, em geral do campo. Seguem tradições nas formas de cantar, nas letras, nas danças. Nos cenários urbanos, estas performances se diferem do campo, pois o trabalho agora é lazer, é prazer, é alegria, e não mais a obrigatoriedade do trabalho formal no qual já atuaram. Para Karl Marx (1974), trabalho é toda atividade para a qual o ser humano utiliza sua força, resultando em seu sustento, sua sobrevivência.

Como atividade que visa, de uma forma ou de outra, à apropriação do que é natural, o trabalho é condição natural da existência humana, uma condição do metabolismo entre homem e natureza, independentemente de qualquer forma social. Ao contrário, trabalho que põe valor de troca, é uma forma especificamente social do trabalho (MARX, 1974, p.148).

Esses idosos já colaboraram com seu trabalho para chegarem até aqui e hoje podem se dar ao luxo de escolherem o que, onde e como fazer. Cantar, participar das rodas de fiar, encenar nos palcos da cidade, isto é, nas praças, nas feiras, nas universidades, são escolhas e, nestes cenários urbanos por onde o grupo trafega, os espaços sociais e as pessoas deixam registrados momentos vividos, compartilhados, vivenciados, transformados.

Atualmente, embora a comercialização dos tecidos renda al-

23 Gonçalves Vicente de Jesus (1941-2018).

gum recurso financeiro²⁴, bem como algumas das apresentações do grupo recebam cachê, esse trabalho envolve muito mais lazer e prazer do que antes, quando tinham que labutar pela sobrevivência. Hoje, cantar durante o trabalho da tecelagem possui um sabor maior de realização e atualização da memória, como se percebe na letra abaixo:

Música das Fiandeiras (Zé Moreno)

Canta canta fiandeiras
 E deixa as rodas rodar
 Vai enchendo os novelos
 Para o tear não parar
 Senta no descaroador
 Para o algodão descarogar
 É a nossa tradição
 Nós vamos continuar
 A sanfona vai tocando
 Junto com o violão
 Tem tambor e tem pandeiro
 E as demais percussão
 Também a moreninha
 Dançando de pés no chão.

Os espaços demarcam estágios de vida, como nascimento, mudanças físicas, sociais, políticas. Para o grupo, diversas mudanças ocorreram. Inicialmente, suas cantigas eram entoadas nas lavouras, no labor, nas lutas diárias do cotidiano. Agora, depois de anos de

24 Os recursos auferidos com a venda dos produtos confeccionados pelos associados são divididos entre eles e a instituição, ficando 50% para cada, para que a instituição possa adquirir novos materiais e auxiliar nas despesas. Para o associado é uma forma de estimular sua participação e também como remuneração para auxiliar suas despesas pessoais, pois muitos deles são pessoas de baixa renda. Quando recebem doações em dinheiro, este é dividido de forma igual entre componentes que atuaram no dia da performance.

trabalho fastidioso, saboreiam o fato de serem artistas, famosos. Seus vídeos correm o mundo, e eles ficam felizes com isso. No momento, são os atores em suas performances nos espaços urbanos, nas ruas, nos campos, no interior, onde quer que sejam convidados. Houve transformações no cotidiano dos componentes do grupo, onde o que era trabalho árduo agora se tornou espetáculo, como eles dizem: “Estamos famosos, até aparecemos na televisão, nossos vídeos correm o mundo”, como contou Dalila²⁵ (2019), em conversa informal, durante um dos encontros no MAIB. Ela comentou que uma pessoa foi até a associação ver se elas existiam de fato, pois um familiar viu o vídeo no Japão e pediu para irem até lá verificar.

Considerações finais

Perante o exposto, podemos observar que as apresentações do grupo resgatam e atualizam as memórias de suas tradições, sobretudo da manifestação da cultura popular que ainda hoje resiste às transformações sociais, as cantigas ou cantos de trabalho.

Na atualidade, podemos acreditar que a música, como auxiliar no trabalho, agora sem o canto, continua presente: nos escritórios e em viagens a trabalho, quando os executivos, com seus fones de ouvido, buscam atenuar seu cansaço, e entre os estudantes, que conseguem unir os estudos a um fundo musical. Enfim, a música persiste, de formas diferentes, às vezes com o auxílio de alta tecnologia, mas, ainda assim, associada ao trabalho.

O que eram performances do cotidiano, nas labutas diárias, continuam sendo performances nos espetáculos por onde circulam as cantorias do Grupo Raízes. As danças, as rodas, os teares seguem o ritmo entoado pelo grupo, ao som das sanfonas, das violas, dos pandeiros. Servem para os componentes do grupo como auxiliar nos pro-

²⁵ Anotações no diário de pesquisa.

cessos inevitáveis do envelhecimento, como a solidão, o abandono, o sentir-se deslocado dos ambientes sociais, a sensação de não ser mais útil. Podemos observar este movimento na sociedade contemporânea, em que as pessoas idosas são vistas como descartáveis, prontas para serem sacrificadas, como vítimas da COVID-19, por exemplo²⁶, quando não estão inseridas na maioria das atividades oferecidas para as comunidades. Dificuldades de acesso, políticas públicas escassas, abandono dos filhos e dos amigos são realidades bem atuais que também foram identificadas na pesquisa com os idosos da AIB.

Como escreveu Marilena Chauí, no prefácio do livro de Ecléa Bosí, “os velhos não têm armas, nós temos de lutar por eles” (CHAUÍ *apud* BOSI, 1979, p. 3). Então, lutemos por eles, por suas memórias. É no contexto dessa luta que se insere este texto, mesmo que modestamente.

Apesar de tudo, eles e elas seguem performando para outros olhares, novos espaços, novos destinos. A cidade, palco de suas performances, para alguns componentes também é seu local de nascimento. Para outros, a cidade que os acolheu para viverem, hoje, além de ser sua morada, seu lar, seu porto seguro, é também o local onde uma nova vida acontece, uma nova história, um novo espetáculo, uma nova memória construída. Memória esta que jamais será única, pois, a cada performance, um novo ator se veste para uma nova história acontecer, e a viagem da vida segue, pois somos passageiros, cada um com sua bagagem de lembranças.

Referências Bibliográficas

ABREU, Joana. **Teatro e Culturas Populares: diálogos para formação do ator**. Brasília. Teatro Caleidoscópio: Editora Dulcina, 2010.

²⁶ Este texto está sendo finalizado em abril de 2020, durante o distanciamento social decretado devido à propagação do novo coronavírus.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. 324 p. (Os pensadores).

ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia Editora, 1999.

ARANTES, Antônio Augusto. **O Que é Cultura Popular**. 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação – formas e transformações da Memória Cultural**. Campinas: editora da UNICAMP, 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

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

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Apresentação. *In*: Ecléa, Bosi. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. p. XXVII – XXV.

COELHO, Heron (org.). **Rainha Quelé – Clementina de Jesus**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura de Valença, 2001.

ERIKA FISCHER - Lichte. **A Cultura como Performance**. Desenvolver um conceito. Estudos Aplicados. Sinais de Cena 4. 2005.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. **Cantos de Trabalho: modos e modas na atualidade**. Sonoros Ofícios: Cantos de Trabalho: Circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional. Junho, 2015.

GIANELLI, Carlos Gregório Dos Santos. **Quando a Natureza rege: relatos de cantos de trabalho.** História Oral, v. 1, n. 15, p. 35-53, jan.-jun. 2012.

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

LIGIERO, Zeca (org.). **Performance e Antropologia de R. Schechner.** Rj: Mauad, 2012.

MARX, K. **Manuscritos econômico- filosóficos e outros textos escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os Pensadores).

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares.** *Poj. História.* Revista do programa de estudos pós graduados de história. São Paulo, 1993.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no Tempo, Tempo das Sensibilidades. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [Enligne], Colloques, mis enligne le 04 février 2005, consulte le 12mars 2017. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/229> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.229.

RIOS, Sebastião; VIANA, Talita. **Toadas de Santos Reis em Inhumas.** Tradição, Circulação e Criação Individual. Faculdade de Ciências Sociais/ UFG, Goiânia: Gráfica UFG, 2015.

SCHECHNER, R. **What is performance? In performance studies: in introduction.** 2. ed. New York & Londres: Routledge, 1988.

SCHECHNER, R. **Performance e antropologia de Richard Schechner.** Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro [tradução Augusto Rodrigues da Silva Júnior *et al.*]. Rio de Janeiro: Mauad X 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Sites:

https://www.youtube.com/watch?v=KY5ww1e_ZuU

Acesso em: 20 jan. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=2sdBRSYjKAo>

Acesso em: 20 jan. 2020.

<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e->

Acesso em: 20 jan. 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=r1mw1CsfwtM> Clementina de Jesus e

Cinco Cantos de Trabalho.

TEATRO OFICINA E O BIXIGA: TOMBAMENTO, DISPUTA E MEMÓRIAS

Alcione Gomes de Almeida
Robson Corrêa de Camargo

Introdução

O Teatro Oficina Uzyna Uzona, habitualmente conhecido como Teatro Oficina e designado daqui por diante de TO, está localizado na Rua Jaceguai, 520, no tradicional bairro do Bixiga, região central da capital que recebeu essa denominação por ter se formado a partir de um loteamento empreendido na antiga Chácara do Bexiga, por volta de 1890 – atualmente a região forma o distrito da Bela Vista. O nome peculiar, Bixiga, surgiu por associação à figura do antigo proprietário do local, conhecido como Antônio Bexiga por ter o rosto marcado pela varíola (VERCELLI, 2018).

Dirigido pelo teatrólogo José Celso Martinez Corrêa¹, o TO acumula experiência e sua trajetória está marcada por apresentações que sempre suscitaram algum embate ou discussão radical no que tange a interpretação de valores morais e de costumes; ao questionamento de normas e a quebra de paradigmas estéticos engendrados na montagem de seus espetáculos. Cabe destacar que o TO é um local de extrema riqueza em suas experiências cênicas, e foi um im-

1 Trata-se de um importante e premiado diretor, ator, dramaturgo e encenador ligado ao teatro brasileiro. José Celso M. Corrêa nasceu em 30 de março de 1937, em Araraquara (SP), e é considerado umas das figuras mais originais das artes brasileiras. Seus interesses perpassam eventos culturais, artísticos e políticos, sendo que atualmente se dedica ao campo do cinema e teatro, com destaque para a atividade de direção do Teatro Oficina. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Celso_Martinez_. Acesso em: 12 dez. 2019.

portante ponto de resistência cultural à violência e à supressão das liberdades durante a ditadura militar.

O bairro do Bixiga, por sua vez, se formou em bases populares, com influência da cultura italiana, negra e nordestina. Assim, desde as suas origens, tem se constituído pelo multiculturalismo de sucessivas camadas de novos imigrantes. Por se tratar de um bairro de antiga colonização italiana – até o final do século XIX, a maioria de seus moradores provinha da Itália –, a influência dessa comunidade está expressa na arquitetura do lugar, em suas construções variadas como palacetes, moradias, cantinas e comércio. Segundo Isabela Forti (2017) e Vercelli (2018), a região se distingue por confluir diversas manifestações culturais, como teatros, festas populares, escolas de samba – a exemplo da Vai Vai e de eventos nos terreiros de candomblé. Atualmente a região possui, ainda, um conjunto de patrimônio arquitetônico que enaltece o seu valor histórico e contribui com os seus traços de singularidade, apesar de ações destrutivas serem constantes nas suas proximidades.

São notórios os casos de demolições ilegais de casas históricas, removidas a mando do Grupo Sílvio Santos (doravante Grupo SS), em decorrência de especulação imobiliária e comercial. Sublinhe-se que o bairro do Bixiga, em 2002, foi reconhecido como patrimônio histórico, tornando-se objeto de tombamento integral por meio da implementação do Inventário Geral do Patrimônio Ambiental, Cultural e Urbano da cidade de São Paulo.

Há de se ter em consideração que o prédio e as produções teatrais do Oficina possuem características constitutivas que o enquadram na categoria de patrimônio material e imaterial. Trata-se de conceitos que não se separam. Essa relação de patrimônio material e imaterial é fundamental à análise e salvaguarda da realização artística. O primeiro, patrimônio material, diz respeito

aos objetos concretos que integram a feitura do espetáculo e são diretamente conserváveis. Além da edificação teatral singular, citam-se os cenários, o material documental e os figurinos dos atores. O segundo, patrimônio imaterial, trata de elementos intangíveis, o espetáculo em si, com suas luzes, cores, sonoridades, performances e memórias, dentre outros, e dependem de meios específicos para sua preservação. Pode-se destacar aqui a intensa inserção dos espetáculos do TO na vida cultural do bairro e da cidade (FORTI, 2017a).

O percurso do TO é marcado por atitudes radicais e revolucionárias, democráticas e de enfrentamentos contra o autoritarismo de qualquer natureza. Uma luta, em particular, que se tornou símbolo de resistência e será esmiuçada adiante é a disputa judicial travada entre o TO e o Grupo SS. Essa disputa perdura por algumas décadas e refere-se ao uso que se fará dos terrenos circundantes ao teatro, cuja vizinhança está ou esteve formada por antigos casarões que foram paulatinamente comprados pelo grupo econômico e, em seguida, destruídos, gerando descampados naquela região. Durante esse período, o grupo empresarial tornou públicas algumas ideias de empreendimentos arquitetônicos com o propósito de convencer, tanto as autoridades responsáveis pela liberação das obras quanto a população de São Paulo, que os projetos seriam viáveis para se revitalizar o distrito da Bela Vista, de modo a promover o seu desenvolvimento.

No entanto, as ideias apresentadas propunham sempre edificações grandiosas desarticuladas das características originais do tecido urbano do bairro, tal como da realização de suas atividades socioculturais. José Celso jamais se conformou com as ambições dos novos proprietários do enorme terreno envoltório ao TO e, de seu lugar de opositor permanentemente combativo, tem promovido manifestações com o apoio de populares, artistas, arquitetos e residentes do

Bixiga no intento de impedir que as novas gigantescas construções sejam liberadas e permitidas por força de lei².

Caso contrário, tal como salienta Isabela Forti (2017a, 2017b) – segundo a posição do diretor e no entendimento de agentes públicos oficiais –, o teatro perderia muito de sua qualidade de viabilizar a encenação dos seus espetáculos juntamente com a intensa interação ator-audiência, marca constante em seus trabalhos. A oferta de luminosidade ficaria prejudicada, provocando um tipo de “emparedamento” do prédio, pois ele estaria circundado pelo novo empreendimento econômico, além de outros tantos prejuízos e transtornos.

Nesse contexto, tanto o referencial teórico quanto a metodologia de análise aqui aplicada se respaldam nas ideias das performances culturais. Trata-se de um conceito plural, que se inscreve “numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; [...] assim como o entendimento das culturas através de seus produtos ‘culturais’ em sua profusa diversidade” (CAMARGO, 2013, p. 1-3). Desse modo, a interação que ocorre no espaço do TO, no tempo presente das encenações, envolvendo ator e público, exemplifica a definição anterior.

Portanto, situo o nosso entendimento acerca do teatro na forma de espetáculo e no espaço físico que recebe tal denominação, uma vez que as performances culturais “são [ainda] formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações” revelando uma complexidade marcada “pela experiência, pela vivência, pela relação humana”, questões estas que permitem o estabelecimento de múltiplos diálogos com o objeto de estudo proposto. Tais concepções são ainda fundamentais para o indivíduo que se ocupa da “apreensão dos

2 Em entrevista concedida ao site *Tutaméia*, disponível em: <https://tutameia.jor.br/sinto-uma-primavera-no-brasil-diz-ze-celso/>, José Celso comentou com entusiasmo sobre as manifestações ocorridas em maio de 2019 e enfatizou que “o maior inimigo da ignorância é a cultura. A vida é cultura”. Acesso em: 14 out. 2019.

atos artísticos, culturais e sociais de nossa civilização” e se estendem, dessa maneira, à investigação do aspecto material, simbólico e histórico do TO, indissociável de elementos polissêmicos (CAMARGO, 2013, p. 1-3).

A Proteção de Bens Culturais, o Teatro Oficina e a Cidade

Cecília Londres (2000, p. 11), no documento *IPHAN - Inventário Nacional de Referências Culturais Departamento de Identificação e Documentação*, sobre a proteção aplicada a bens de referência cultural estabelecidos, afirma que esta prática de manutenção de bens públicos se destina à preservação de bens de elevado valor histórico e artístico. Não apenas os bens existentes em nosso passado distante, mas também aqueles que ainda existem e derivam do explícito interesse público, sendo que este ocorre no país por mais de meio século.

A partir da década de 70, os critérios adotados pelo IPHAN começaram a ser reavaliados de modo sistemático, proporcionando, assim, uma nova perspectiva para a preservação de um bem cultural. Nesse contexto, a noção de “referência cultural” foi introduzida no “vocabulário das políticas culturais, e foram levantadas questões que, até então, não preocupavam aqueles que formulavam e implementavam as políticas de patrimônio”. Segundo o documento, a preocupação com tópicos do tipo: “quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos, passaram a pôr em destaque a dimensão social e política”; trazendo perspectivas distintas para uma atividade que tradicionalmente tende a ser vista pelo viés técnico (LONDRES, 2000, p. 11).

Na abordagem do tema “referências culturais” está, então, subentendida a presença do sujeito e de sua obra em vida, no tempo presente, isto é, para quem essas referências possuem significado. Ce-

cília Londres (2000, p. 11-12) pontua, ademais, que, essa perspectiva ampliada veio deslocar o foco exclusivo dos bens materiais – “que em geral se impõe por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu “peso” material e simbólico, por seu passado – para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores”, tais como a imagem, a memória, o local de vida, a existência e a experiência.

Assim, a expressão “referência cultural” não considera que os bens ou objetos sejam valiosos em si mesmos, e o apreender dessas referências tampouco consiste apenas em “armazenar bens ou informações” materializados no tempo. Logo, os sentidos e os valores dispensados a determinados elementos, sejam bens ou práticas sociais, são sempre atribuídos por indivíduos particulares, representantes de grupos sociais – com base em “determinados critérios e interesses historicamente condicionados” – que ressoam em toda uma representação coletiva, por influência de cada membro ou comunidade atuante.

No caso específico da regulamentação destinada à preservação dos bens culturais de natureza imaterial, o documento aponta que: “os instrumentos de proteção de caráter restritivo, como é o tombamento, são inadequados” (LONDRES, 2000, p. 12). A proposta é que se crie, assim, “formas de identificação e de apoio” a essas manifestações culturais durante sua existência e continuidade temporal, para que não sejam tolhidas ou paralisadas no tempo sob o inadequado argumento, por exemplo, de que devem manter uma autenticidade de determinada época, visto que, assim, se permite a continuidade e seu desenvolvimento no tempo e no espaço, em lugar da interrupção.

Cabe mencionar que, nas ocasiões em que José Celso requisiu ao Condephaat³ os pedidos de tombamento do TO, em nível

3 Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

estadual, foram reiteradamente negados, sendo que o primeiro ocorreu em novembro de 1980 e o segundo em julho de 1981 –, período ainda de existência dos estertores da ditadura militar brasileira, que influíam de forma restritiva nas decisões acerca da cultura. Corrêa solicitou, neste último pedido, que a arquitetura do prédio pudesse passar por transformações e, assim, não ficasse “congelada” pelas normas de preservação, pois tal ação dificultaria as pesquisas de cena desenvolvidas pela companhia em comunhão com a audiência (FORTI, 2017a, p. 6).

O trabalho de Vânia de Oliveira e Robson Camargo conceitua o termo “patrimonialização” e, mesmo que guiado mais especificamente para a esfera museal, o texto é de suma importância também para esta pesquisa considerá-lo. Os autores ressaltam que a patrimonialização se trata de “um ato provocado, efeito ou ação de tornar um bem com valor de patrimônio cultural mediante estudo, salvaguarda, preservação, conservação e divulgação” no tempo presente. Eles ponderam, também, a necessidade de patrimonializar, quando possível, mas sem “petrificar valores da memória e do patrimônio”, pois o fenômeno os afastaria do “ciclo normal da vida” (OLIVEIRA e CAMARGO, 2019, p. 35-45). No caso do TO, a qualidade e a maneira de realizar as produções artísticas, se congeladas fossem, seriam afetadas, uma vez que o prédio deixaria de passar por transformações definidas pelo grupo gestor como necessárias. É importante complementar que a concepção arquitetônica do espaço teatral do Oficina remete a uma rua ou vila medieval e, como rua, está aberta a diferentes tipos de intervenção.

Os pedidos seguintes de proteção peticionados pela Cia. do TO, como o que foi expedido ao IPHAN nos anos 90, repetiram a ressalva de que o teatro deveria ter liberdade para promover mudanças nas estruturas interna e externa do edifício, tais como reformas e ampliações. O espaço teatral do Oficina, no Bixiga, sempre

esteve em constante mudança e se firmou, inicialmente, a partir do resultado da reforma e estruturação do *Teatro Novos Comediantes*, que anteriormente comandou o lugar, até 1961. Contudo, após um incêndio que destruiu todo o teatro, em 31 de maio de 1966, o prédio passou por diferentes processos de reformas que constantemente reformularam seu espaço cênico – que já foi um sanduíche, com plateia dos dois lados, e depois um palco italiano composto por um palco giratório, onde estreou a icônica montagem de *O Rei da Vela*. A formatação atual foi definida pelas mãos dos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito, e as obras no TO foram concluídas em 1994. O conceito aplicado a esta mais recente arquitetura trabalhou com a ideia de territorialidade, houve a interligação com a rua, e a plateia foi feita em vários andares com múltiplos ângulos de visão. Um exemplo claro de ambiente democrático que pretende acolher a todos, mostrando-se como um local de passagem, e, ainda, de permanência e mudança.

Esse projeto arquitetônico foi considerado o melhor do mundo em 2015 pelo “*The Observer*”, um suplemento dominical do jornal “*The Guardian*”⁴. É um espaço longo e estreito, como uma rua; a plateia se insere em galerias construídas com andaimes. Rowan Moore, autor do artigo publicado no jornal inglês, descreve o projeto de Bo Bardi e Elito com as seguintes palavras: “o Teatro Oficina tem ângulos de visão desafiadores, assentos duros e uma forma que é exatamente a que os teatros não deveriam ter, mas é tanto mais intenso precisamente por isso”. Veja em seguida a mais recente formação:

4 Disponível em: <http://teatroficina.com.br/the-guardian-indica-o-oficina-o-teatro-mais-lindo-e-intenso-do-mundo/>. Acesso em: 30 jan. 2020.

Figura 01: Projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito



Fonte: archdaily⁵.

Sandra Pesavento (1995) aponta que os espaços urbanos, de modo geral, possuem uma estabilidade que é efêmera, logo, eles são flexíveis e possuem significados particulares. As mudanças vão, inevitavelmente, surgindo ao longo do tempo, de modo a alterar a forma como se vivencia a cidade em seus detalhes. Compreendem-se também os espaços das cidades como locais adequados para a construção e permanente reconstrução de significados, que existem em razão da materialidade dos bens culturais. Nessa perspectiva, resgata-se a asserção de Geertz, em *A Interpretação das Culturas* (2017 [1963], p. 4): “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele teceu e segue tecendo”, dado que a cultura é pensada como essas teias, em perene construção.

Dentre os diversos autores que contribuíram diretamente para os estudos das performances, destaca-se Richard Schechner, que aprofundou a visão teatral para essa área de encontro interdisciplinar e tratou a representação na perspectiva de um jogo que, a rigor,

5 Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina>. Acesso em: 27 jan. 2020.

envolve distintos participantes, incluindo os espectadores. As performances perpassam diversas ações: o entretenimento; a construção de uma realidade em parceria com a comunidade; a criação de situações que buscam despertar o pensamento crítico, promover ensinamentos, dentre outras múltiplas possibilidades (SCHECHNER, 2006 [1966]).

Schechner aprofunda as ideias de Erwin Goffman (2004 [1959]) que, ao tratar das interações humanas, entende a vida do homem como teatro ou performance que se constrói por via das relações sociais cotidianas. Goffman resgata um antigo texto de William Shakespeare e replica a ideia de que o mundo é como um palco, onde os sujeitos se comportam como atores que desempenham papéis preestabelecidos socialmente, de modo que se orientam conforme a expectativa do público – os indivíduos, os grupos sociais – segundo os interesses em jogo: “todo mundo é um palco”, como se pode observar em *Como Você Deseje (As You Like It)*:

Todo mundo é um palco (*All the world's a stage*) / Todos, homens e mulheres, meramente jogadores (*And all the men and women merely players*) / Têm suas saídas e entradas (*They have their entrances*) / E um homem durante sua vida joga muitos papéis (*And one man in his time plays many parts*)⁶ (SHAKESPEARE - Jaques, ato II, cena VII, linha 138).

A metáfora anterior é ainda atribuída a Petronius, escritor romano (27(?) D.C. – Roma, 66 d.C.), em sua obra literária *Satyricon* (54(?) d.C – Roma, 66 d.C.), que é antiga no pensamento sobre o homem e sua existência, e vem sendo repetida ao longo dos séculos. O teatro e a teatralidade, na rotina integral de seus produtos artísticos e da existência humana, têm atuado na significação e ressignificação

6 Tradução dos autores.

da sociedade ao longo da história, no palco e na vida. O Teatro Oficina, palco do teatro e do mundo, deve, assim, ser lembrado como um lugar de experimento artístico, de vivência de seu público. Um lugar onde se propõem novas possibilidades de fazer cultura e experiências distintas que permitem e permitirão ao indivíduo refletir e agir sobre o mundo sensível, como também problematizar questões da sua própria existência e da vida em grupo. Evidencia-se que o teatro presentifica uma realidade, apresenta-a em diálogo com o público, atua na construção do simbólico e, portanto, se distancia da ideia de ser um local apenas da simples representação (SCHECHNER, 2006 [1966]; OLIVEIRA e CAMARGO, 2019).

Tombamento, Disputa e Memória

Durante a década de 1980, o Grupo SS agiu de forma ostensiva na região do Bixiga, promoveu a compra e demolição de construções históricas, em sua maioria velhos casarões, em quase todo o quarteirão circundante ao TO, algumas em estado de degradação – entre as ruas Jaceguai, Santo Amaro e Japurá – ao mesmo tempo que realizava investidas para comprar o prédio do TO, e, assim, conseguir agregar mais uma faixa de terra ao terreno avizinhado pelo teatro, de propriedade do empresário Sílvio Santos (FORTI, 2017a). Essa ação terminaria por estimular o fenômeno de gentrificação naquela parte do Bixiga, que teria como resultado final um processo de impactantes mudanças e elitização de seu uso, com prédios comerciais e *shopping centers*.

Para que o TO não terminasse incorporado às demolições, José Celso requereu ao Condephaat o tombamento do edifício. Na petição, o diretor menciona a proposta de um projeto para transformação do TO, idealizado pelos arquitetos responsáveis e que ficou registrado em uma maquete de madeira: “propunham uma reforma interna e externa do edifício, acrescentando passarelas, um novo palco, janelas e um

teto retrátil” (FORTI, p. 6, 2017a). Os tombamentos efetivados para o TO possuem singularidades. Os primeiros pedidos emitidos por José Celso foram indeferidos. Já em 1982, o processo que tramitava no Condephaat passou por nova análise e obteve parecer favorável, com destaque para os aspectos históricos e materiais que justificaram o tombamento a nível estadual. A proteção se estendia a uma área num raio de 300 metros a partir da localização do teatro, denominada de “área envoltória” (FORTI, 2017a). Nesse mesmo ano, a arquiteta Lina Bo Bardi e José Celso solicitaram a desapropriação do teatro para que pudessem dar início às reformas no local, tratadas por eles como de urgência. A petição foi acatada pelo Estado em 1984 e o TO se tornou um bem público gerido pelo próprio grupo teatral.

É oportuno dizer que o TO foi tombado *ex-officio* pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Compresp) em 1991, na esfera municipal, sem a determinação de limites para a realização de construções na área envoltória ao teatro. Tarefa que, caso fosse necessária, deveria ser cumprida pelos órgãos responsáveis pela preservação do TO, por se tratar de um patrimônio histórico, artístico e cultural do povo brasileiro (VANNUCHI, 2016).

Um novo conflito ganha forma na virada do século, agora em 1997, quando o Grupo SS divulga que pretende construir um *shopping center* ao redor do teatro. O empreendimento obteve autorização tanto da Prefeitura de São Paulo quanto do Condephaat, visto que o tombamento de caráter histórico, concedido em 1982, dizia respeito às atividades internas praticadas dentro do TO. Desse modo, ele não abrangia a preservação dos terrenos vizinhos e tampouco impunha restrições quanto ao uso destes. A partir desse fato, a administração do teatro se deu conta da vulnerabilidade legal do imóvel ante a realidade de interesses voltados à especulação imobiliária (MACHADO, 2016).

Por isso, a direção do teatro recorreu ao Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo no intento de conseguir o embargo de autorização da obra. A investida não surtiu efeito, pois o processo foi indeferido. A par da sentença negativa, José Celso apelou mais uma vez por uma garantia de origem preservacionista. Ele enviou uma carta ao IPHAN peticionando o tombamento federal da sede do TO como uma obra de arte, bem como a preservação de sua área de entorno (MACHADO, 2016).

O processo aberto no IPHAN seguiu em ritmo lento e de forma controversa. Os pareceres iniciais condenaram as mudanças efetivadas na arquitetura do prédio e propuseram, como solução, que ele fosse registrado como um bem imaterial. Contudo, a arquiteta Cláudia Marina Vasques, do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN (DPI-IPHAN), discordou dessa possibilidade, pois, além de não atender aos anseios do TO de restringir a construção de imóveis ao seu redor, tal ação impediria a conclusão do projeto inicial de criação de um teatro-estádio, “visto como vetor de preservação do caráter popular do Bairro do Bixiga, de modo harmônico com a malha urbana da cidade”, conforme se verificou nos trabalhos de Marcondes Machado (2016) e Luanda Vannuchi (2016).

No ano de 2008, o processo retornou ao DPI e um detalhado parecer avaliou que as reformas empreendidas no TO, ao longo do tempo, descaracterizaram o prédio de sua historicidade, além de suprimirem o valor de uma construção arquitetônica que deve ser preservada. O relator concluiu o texto manifestando-se a favor do encerramento do processo e reiterando a sugestão de que o TO fosse registrado como um bem imaterial, extinguindo, ainda, qualquer vínculo com o endereço da Bela Vista.

Restou ao grupo Oficina recorrer da sentença apresentando novos documentos, que culminaram com a redação de um parecer interno pelo IPHAN. Após o relator Vieira Filho apresentar os argu-

mentos que julgou necessários, o documento ratificou o valor cultural intrínseco ao TO, tal como a sua função de marco para a história do teatro brasileiro. Dessa decisão, compreendeu-se que se poderia admitir o tombamento do espaço de atuação dos componentes do TO, sem estendê-lo expressamente ao edifício (MACHADO, 2016).

Finalmente, em 2010, a conselheira Jurema Machado apresentou um parecer conclusivo em favor das ideias arroladas por José Celso. Destacaram-se os valores do edifício no decorrer da história, a preocupação contemporânea em aproximar ator e público, assim como a grandeza do ato do diretor para a contribuição na manutenção dos traços arquitetônicos do bairro e de suas particularidades artísticas resistentes às transformações urbanas. O documento menciona, ademais, a relevância da criação de instrumentos que regulem a ocupação do entorno do TO, porém as regras para este fim não são explicitadas claramente. Assim, transcorrido considerável período de expectativa, o teatro conquistou em 2010, definitivamente, o tombamento nos dois níveis: como bem histórico e também como bem artístico (FORTI, 2017a; MACHADO, 2016).

Consoante o exposto, o primeiro projeto do Grupo SS, proposto para a região próxima ao TO, foi um amplo *shopping center* com características de um centro cultural de entretenimentos. Além de teatros, o local abrigaria lojas diversificadas e um tipo de parque temático. Em 2000, a construção do empreendimento havia sido liberada pelos órgãos competentes. Entretanto, a intensa reação do TO resultou no embargo judicial da concretização do projeto por não atender às normas vigentes da legislação urbana daquela região (MACHADO, 2016).

A partir dessa contenda, o grupo do Oficina apresentou o projeto alternativo de construção de um parque naquela área, o Anhangabaú Cidade Feliz, cujo foco reside na preservação da natureza e na promoção de atividades artísticas e lúdicas. Contudo, ambas as

partes não chegaram a um consenso sobre a proposta. Posteriormente, o grupo empresarial apresentou um projeto de construção de um *shopping center* que teria como diferencial um Teatro de Estádio, projetado por outros arquitetos, e que também almejaria atender aos interesses dos envolvidos no impasse: os empresários, os artistas e seus representantes legais (VANNUCHI, 2018, 2019).

Não obstante, o TO se manteve irredutível e considerou o projeto tão inviável quanto o primeiro, por visar ao lucro e destoar significativamente do desenho arquitetônico do Bixiga, opondo-se, assim, uma área verde e lúdica nesse bairro tradicional a uma edificação de um *shopping center*. O projeto, para o TO, afetaria a organicidade da região, tendo ainda como corolário o uso irracional daquele solo, com prejuízos imediatos tanto para o meio ambiente como para a população que vive e/ou circula por aquele perímetro. Em 2007, o Grupo SS declinou da intenção de executar a obra, já que esta fora embargada pela justiça, apesar da aprovação prévia obtida pelos órgãos de preservação do patrimônio.

O projeto seguinte lançado pela empresa de Sílvio Santos orientou-se para outro campo. Em lugar de um *shopping center*, o investimento se voltou para a área da construção civil. Consta na proposta a construção de três torres de prédios residenciais, com 30 andares e, em média, 100 metros de altura. Por sua grandiosidade, o empreendimento causaria um alto impacto, sobretudo ao bairro do Bixiga, além de explorar as condições máximas do terreno e de sua vizinhança, de suportar edificações desse calibre (MACHADO, 2016; VANNUCHI, 2019).

A princípio, este último projeto também não obteve o devido aval dos órgãos de proteção do patrimônio e do planejamento urbanos para que se desse início às construções. Acredita-se que as sentenças oficiais contrárias aos empreendimentos, além do que já foi colocado, contribuem para a preservação do bem-estar, dos usos da cidade e de sua memória. É fundamental considerar, de acordo com

Sandra Pesavento, que, “naturalmente, a forma de uma cidade, seus prédios e movimentos contam uma história não verbal do que a urbe vivenciou um dia [...]” (PESAVENTO, 1995, p. 284).

Em síntese, percebe-se que a memória não é algo estático, pertencente ao passado, mas se relaciona com o presente de forma tensa e dinâmica, vincula-se, pois, naturalmente, ao cotidiano social. Pode-se pensar que o TO se constitui como um lugar de memória e vivência, que se fixa como um elemento de estabilidade, numa perspectiva cultural e, ainda, para a arquitetura da região, em razão de suas peculiaridades. A longa existência do teatro torna-o capaz de servir de ponto de referência para o estabelecimento de uma relação que referenda o que é familiar, de modo a conferir um sentido de identificação e pertencimento a várias gerações.

Presume-se que a cidade não deve ceder às pressões de urbanização capitalista, que parecem se esforçar em nos fazer crer que a homogeneização dos espaços, em seus enormes arranha-céus, seria sempre a melhor alternativa, e que estes deveriam ser transformados apenas em centros de compras (*shopping centers*). Essa situação se assemelha ao que a autora denomina como uma “pasteurização” ou uniformidade do urbano, no pior dos sentidos, pois acarreta a destruição da memória e de particularidades culturais, assim como a substituição do “velho” pelo novo asséptico, a uniformização das construções e a generalização do caráter de impessoalidade ao contexto urbano, enquanto se destroem memórias e vivências.

As transformações da cidade, da forma como se colocou, tendem a alterar os grupos sociais que habitam os espaços urbanos, de modo a impulsionar a elevação dos preços de bens e serviços, a exemplo dos valores dos aluguéis de imóveis, forjando tanto a saída da comunidade de baixa renda, dos moradores originais, como a extinção dos comércios populares e dos espaços de lazer e cultura para dar lugar a novos serviços e funções elitizadas.

As pressões mercantilistas aqui abordadas se imbuem de capacidade para transformarem radicalmente a vida urbana, a cidade; elas têm longa duração e se enquadram, segundo Henry Pierre Jeudy (2005), no termo “gentrificação”. É oportuno notar que, segundo o autor, o patrimônio de uma cidade se vincula à história de longo prazo – que se consolida com a existência da urbe, legando significados – e se une a uma história imediata. Esta se relaciona à situação incerta que a população local vivencia pelo risco da perda de estabilidade naquele espaço e que, fatalmente, abarca os sentidos de sua própria existência imediata e futura.

Em 2016, o Condephaat se pronunciou contrário à construção do empreendimento imobiliário, dando total margem à compreensão de que se tratava de um projeto nocivo para a cidade e que prejudicaria a visibilidade do teatro, por tudo isso, da forma como estava proposto, não poderia ter prosseguimento. O empresário Sílvio Santos cogitou negociar com o poder público a troca do terreno avizinado pelo TO por outro, de valor similar. Contudo, as negociações não avançaram nesse sentido, pois era uma opção que dependia plenamente do interesse e da vontade dos donos do terreno (FORTI, 2017).

As notícias divulgadas por diferentes mídias dão conta de que as decisões emitidas em sequência, pelos órgãos governamentais de patrimônio, têm sido coerentes com o desmonte e a articulação dessas instituições nas três instâncias públicas – a municipal, a estadual e a federal. Com uma decisão que pode ser designada, no mínimo, como inusitada, em 2018 o IPHAN, atualmente vinculado ao Ministério do Turismo, emitiu aval para que as torres fossem erguidas. Os demais órgãos responsáveis – o Compresp e o Condephaat – já haviam se manifestado a favor do projeto ser levado a cabo pelo grupo empresarial interessado (VANNUCHI, 2018, 2019).

Em decorrência do cenário narrado, a direção do TO acionou o Ministério Público de São Paulo (MPSP) sobre a questão, solicitando

o embargo das obras ao lado do teatro por meio de uma ação civil pública. O documento estende o pedido de proteção à Casa Dona Yayá⁷, ao bairro do Bixiga e ao distrito da Bela Vista. Em 19 de junho de 2019, a promotoria acatou o pedido e concedeu liminar impedindo que as obras tivessem início ou continuassem na região da Bela Vista, bem como solicitou a imediata suspensão da tramitação e eficácia das decisões favoráveis à realização das obras. Um membro do referido órgão ressaltou que, para além do valor arquitetônico, o TO “representa uma forma especial de construção cultural e artística” (MPSP, 2019).

Há de se destacar as frequentes manifestações populares que, além de contarem com a presença de moradores do Bixiga, têm atraído cada vez mais artistas, figuras ligadas ao meio ambiente, à cultura, entre outros segmentos sociais. O objetivo das reuniões tomou novas dimensões ao longo do tempo, expandindo-se além do aspecto de defesa dos interesses do TO; buscando declarar apoio e lutar pela integridade do bairro.

Tamanha mobilização tem colaborado para que a questão ganhe mais visibilidade e (im)pressione o poder público. Tem-se, como exemplo, a aprovação do projeto de criação do Parque Bixiga, por meio da Lei 805/2017, ocorrida em segunda votação na Câmara Municipal de São Paulo, em 12 de fevereiro de 2020. O próximo passo é que o projeto seja encaminhado para sanção ou veto do prefeito da cidade (Mário Covas – PSDB).

Essa ampla articulação da comunidade, em prol de um bem comum, tende a fortalecer os laços do convívio social entre os diferentes grupos que se aglutinam nas manifestações e que, juntos, coordenam suas ações a partir de uma memória que é coletiva e em permanente construção. Assim, na concepção de Maurice Halbw-

7 O local tornou-se sede do Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo desde 2004. Trata-se de um bem cultural e lugar de memória localizado no Bixiga. A casa foi construída no final do século XIX, com uma arquitetura eclética, mantém características que simbolizam diferentes períodos da história da cidade. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Dona_Yay%C3%A1 - Acesso em: ago. 2019.

chs (2003), a lembrança não tem apenas a dimensão individual, pois, nos indivíduos, a memória coletiva é resultado de uma (re)construção que está ligada a fatores como: a percepção, os sentimentos, as experiências de vida, as imagens ou a outros suportes que se associam à memória e que são mediados pelas relações sociais.

Os grupos humanos estão naturalmente ligados a um lugar. No caso dos habitantes de um bairro, que estão reunidos em um mesmo espaço geográfico, formam ali uma pequena comunidade. Na visão de Vânia de Oliveira e Robson Camargo, “essa relação com o espaço é tão condicionante, embora não suficiente para a reconstrução da memória, que a alteração ou destruição desses elementos pode ser bem traumática” (OLIVEIRA e CAMARGO, 2019, p. 45).

Em uma abordagem sucinta e coerente com o recorte pelo qual se optou neste trabalho, pode-se afirmar que o TO tem contribuído, sobremaneira, com a evolução e a inovação do teatro brasileiro – quer seja pelos aspectos estéticos colocados em cena, quer seja pela atuação no campo político, enquanto núcleo de resistência cultural na cidade de São Paulo, mais especificamente, na região de Bela Vista e Bairro do Bixiga, permitindo, assim, a construção de novas memórias e vivências.

Referências Bibliográficas

CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**, Califórnia, EUA, California State University, 2013. 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 Performances Culturais Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. Acesso em: 25 fev. 2020.

CORREA, José Celso Martinez. **Primeiro Ato:** cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). STALL, Ana Helena Camargo de (Org.). São Paulo: Editora 34, 1998.

FORTI, Isabela. **Teatro Oficina:** tombamento e zoneamento urbano – Parte 1 – 2017a.

Disponível em: <http://institutedea.com/artigo/teatro-oficina-tombamento-e-zoneamento-urbano-parte-2/>. Acesso em: 5 nov. 2019.

FORTI, Isabela. **Teatro Oficina:** tombamento e zoneamento urbano – Parte 2 – 2017b.

Disponível em: <http://institutedea.com/artigo/teatro-oficina-tombamento-e-zoneamento-urbano-parte-2/>. Acesso em: 5 nov. 2019.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2017 [1963].

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** 12. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004 [1959].

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades.** São Paulo: Casa da Palavra, 2005.

LONDRES, Cecília. **Referências Culturais:** Base Para Novas Políticas de Patrimônio.

Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: set. 2019.

MACHADO, Marcondes Rogério. **Teatro Oficina: Patrimônio e Teatro**. Os processos de tombamento junto ao Condephaat e ao IPHAN, 2016. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5905>. Acesso em: set. de 2019.

MAIA, Maria Carolina. *Zé Celso e o Teatro Oficina: Somos Índios em Luta pela Terra*. **Revista Veja**, nov. de 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especiais/ze-celso-e-o-teatro-oficina-somos-indios-em-luta-pela-terra/>. Acesso em: ago. 2019.

MPSP consegue liminar impedindo construções nas proximidades do Teatro Oficina Promotoria quer proteger bens arquitetônicos e históricos. Núcleo de Comunicação Social, 2019. Disponível em: http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/home/home_interna. Acesso em: 23 ago. 2019.

OLIVEIRA, Vânia de; CAMARGO, Robson Corrêa de. O museu dos vivos: performances museais e cidades, apontamentos. *In*: SANTOS, Nádia Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de (Org.). **Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades**. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 34-59. Disponível em: <https://www.editorafi.org/741performances>. Acesso em: 10 jan. 2020.

PESAVENTO, Sandra. Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995. Disponível em: bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2008/1147. Acesso em: 31 ago. 2019.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, *In*: **Performance Studies: an introduction**, 2 ed. New York & London: Routledge, 2006 [1966]. p. 28-51. Disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092>. Acesso em: 20 ago. 2019.

SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VANNUCHI, Luanda Villas Boas. Bixiga: três tombamentos não bastam para proteger um bairro? Labcidade, 2018. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/bixiga-tres-tombamentos-nao-bastam-para-protger-um-bairro/>. Acesso em: 28 out. 2019.

VANNUCHI, Luanda Villas Boas. Canudos não se Rendeu: atualizações sobre a disputa pelo futuro do Bixiga. Labcidade, 2019. Disponível em: <http://www.labcidade.fau.usp.br/canudos-nao-se-rendeu-atualizacoes-sobre-a-disputa-pelo-futuro-do-bixiga/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

VERCELLI, Giulia. **Reinventariar para Preservar**. O histórico Bairro do “Bexiga” na contemporaneidade. 2018. 286 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Tecnologia e Cidade) – Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/333259>. Acesso em: 26 jan. 2020.

ATRAVESSAMENTOS DE MULHERES LÉSBICAS NAS CIDADES

Luciene de Oliveira Dias
Ralyanara Moreira Freire

...de repente, em uma manhã de sol:
– Mão pra traz, mão pra traz, cabeça baixa!
Socos e pontapés... enquanto do outro lado da rua:
– Corre, vão matar a Luana.
Hospital? Delegacia!
– É o procedimento.
Socos e pontapés?
– Infelizmente!
B.O. Mas o corpo já não responde.
– Se não assinar não vai pra casa.
Vômitos. Sangue. Assinatura.
– Vão me matar.... Vão matar todo mundo... Vão matar!
Luana chora... Estamos mortas!

E quantas vidas mais terão de morrer? Violentadas por policiais militarizados, perecemos com Luana Barbosa dos Reis por isquemia cerebral e traumatismo crânio-encefálico, que podemos também chamar de lesbofobia racista cotidiana. O exercício nesta escrita é trazer o corpo engendrado, sexualizado e racializado que, ao exercer suas performances sexuais e raciais, desconstrói a ideia de homogeneidade e insere-se na pluralidade. São corpos que se encontram nos atravessamentos e que habitam os entre-lugares, as intersecções, as encruzilhadas. Acionamos o corpo limiar de Luana, reconhecendo

que “esse é um corpo que não só é expressão da cultura, como também produz cultura” (SILVA, 2010, p. 42). São corpos que, marginalizados historicamente, lutam cotidianamente para ocuparem seu território na cidade, na sociedade enquanto sujeitos de direitos.

São diferentes corpos que transitam pelas ruas das cidades e que ressignificam a noção de espaço público com a ação de existir pelo que são. Em sociedades dominadas por padrões normativos, há uma pulsão por parte dos poderes instituídos e do imaginário imposto por formatar todos os trânsitos que fujam da normatividade. Dessa forma, torna-se um ato transgressor operar cotidianamente pelo espaço público urbano enquanto corpo divergente. Para romper com a padronização, trazemos a compreensão de performances urbanas como aliada ao processo de intervenção cotidiana para que possamos abrir espaço para a diferença em uma sociedade extremamente violenta. Pensar a ação e agir para incluir talvez seja uma via a ser perseguida nas cidades.

Muito embora o conceito de Performances Culturais ainda soe difuso e novo, fazemos a defesa de que praticamente todas as atividades humanas podem ser analisadas à luz deste campo do conhecimento. Seguindo os caminhos propostos por Alexandria e Oliveira (2018), percorremos as ruas, praças e espaço urbano entendendo estes como organismos vivos capazes de concentrar diferentes corpos expostos a diferentes experiências, mas que se aproximam quando precisam lidar com a violência, a lesbofobia e o racismo. Pensamos o corpo lésbico, negro, periférico e vitimizado pela fobia social como estratégia para provocar reflexões sobre as cidades e seus processos. A cidade que buscamos há que se configurar como espaço e contexto para a escrita de outras histórias, para além dos padrões normativos.

Utilizar-se de códigos corporais de comunicação para significar suas escritas é uma estratégia já utilizada por populações como as Astecas, Maias e Incas, como salienta Diana Taylor (2013), para

quem o ato de trazer para o corpo ou “incorporar” as experiências confere memória a diferentes povos. Para esta pesquisadora, as performances tanto podem ser compreendidas como conceito que nos auxilia na análise do comportamento humano quanto serve como lente metodológica que possibilita gerar conhecimento. Dessa forma, pensar o corpo vítima de lesbofobia racista e suas reações diante da vida, é construir uma trajetória de estudos que extrapola a escrita e alcança as performances enquanto “atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27). Isso equivale dizer que o corpo performatizado nas ruas, praças e escolas guarda e constrói a memória do que somos.

A corporeidade aqui trabalhada remete ao tecido social em seu *status* limiar e periférico. Lidamos com a marginalidade “como sendo um território de adversidades, marcado pela pobreza e pela disputa de espaço e oportunidades” (SILVA, 2004, p. 85). Luana Barbosa dos Reis ocupa esta marginalidade. Ela estava no Jardim Paiva II, na periferia de Ribeirão Preto, interior do estado de São Paulo, na manhã de 9 de abril de 2016. Era noite de sábado, cenário perfeito para ir com o filho de 14 anos até a escola de informática que ele, até então, frequentava, no centro da cidade. Era também a atmosfera urbana para que corpos performatizassem suas existências plurais para além das normatividades de gênero, de raça e sexuais impostas por uma perspectiva heterocentrada e branca.

Também inspira esta escrita a definição de performance proposta por Schechner (2014, p. 719), para quem “as performances marcam identidades, flexionam e reformam o tempo, adornam e reformatam o corpo, contam histórias e fornecem meios para as pessoas brincarem, ensaiarem, reformarem os mundos...”. Entendemos, assim, que as pessoas em ação são capazes de performatizarem o mundo que desejam construir. Por isso, a luta cotidiana contra todas

as fobias sociais deve ser uma ação pensada, elaborada e executada como quem deseja um mundo menos injusto. Performances culturais urbanas vistas como teoria e metodologia que qualifica a vida cotidiana das cidades.

Neste terreno de disputas que são as cidades, um transitar noturno pode despertar muitos sentidos. Entre eles, a felicidade de um instante sendo mãe. Um sorriso singelo, aperto de mão e dedo de prosa com amigos em um bar que está pelo trajeto. Mas também pode despertar olhares espantados, perguntas desrespeitosas e conclusões preconceituosas: É uma mulher? Parece homem. Ah, é sapatão (*risos*). Embora a cena seja perfeitamente compreendida e as atuações estejam plenamente executadas, não temos, nas cidades, um espaço protegido e previamente compreendido. Diferente do palco do teatro, no espaço das ruas os estranhamentos podem provocar reações inesperadas e fatais. As intervenções urbanas, aqui compreendidas como o transitar pelas ruas da cidade, provocam “incômodo” como salientado por Amanda Cotrim (2015).

Preta, pobre e sapatão, Luana, aos 34 anos, é uma parte complexa desta equação de sábado, especialmente por ser não feminilizada de acordo com os princípios normatizadores de gênero. Está sob a mira da Política Militar brasileira, a mesma que o Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas – ONU – pediu a extinção em maio de 2012. Os estigmas que pairam sobre o corpo de Luana a transformam em um corpo a ser extinto, já a PM é o corpo que ignora a recomendação da ONU e executa sua operação exatamente como foi estabelecido por quem ocupa o topo na hierarquia de poder. O “corpo” de Luana não pode caminhar pelas ruas da cidade vigiadas pelo “corpo” militar e é lido como um “corpo” matável. Ressaltamos que não estamos fazendo referência ao corpo biológico simplesmente. Nós o compreendemos enquanto constructo cultural complexo, atual, e que está repleto de significados – certamente es-

ses significados atravessam tempos, locais e culturas. O corpo é um resultado provisório, por um lado, e por outro sabemos bem que alguns corpos são historicamente passíveis de violências.

O corpo de Luana é enquadrado ao caminhar. Suas ações deveriam seguir os ensinamentos divinos devidamente explicitados em Gênesis 3:16 quando “disse [Deus] também à mulher: Eu multiplicarei os trabalhos dos teus partos. Tu parirás teus filhos com dor e estarás debaixo do poder de teu marido e ele te dominará”. A normatividade de gênero é a mão única ditada por uma sociedade lesbofóbica ao extremo. As ruas esperam – embora nem sempre deixem vivas – mulheres que andem como mulheres, que se penteiem como mulheres, que se vistam como mulheres. As ruas ignoram completamente as intersecções e a pluralidade nos corpos que performam seus gêneros e sexualidades. As ruas ignoram a multiplicidade que marca o sexo/gênero/desejo de pessoas que defendem que “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos estáveis ou permanentes” (BUTLER, 2003, p. 18). As ruas exigem o “corpo educado” (LOURO, 2000), uniformizado, militarizado.

Por ser o corpo limiar no limiar na cidade, o corpo aqui analisado ocupa a contramão, Luana subverte a “ordem enquadrante” quando se permite vestir uma camiseta larga, quando frequenta a barbearia do bairro, quando cumprimenta os amigos com um aperto de mão e, também, quando ousa ser a mãe que acompanha o filho até a escola. Ela adota, na cidade, no espaço público, nas ruas, uma performance corporal impossível de ser compreendida por aqueles que fazem a norma e, por isso, passível de ser banida. Sua existência se mostra como uma revolução que “não precisa de aprovação, nem permissão” pois “acontece porque precisa acontecer em cada vizinhança, vilarejo, cidade ou bairro” (ENSLER, 2018, p. 139) e, como uma revolução, ocupa a contramão que deve ser contida.

Segundo o artigo 244 do Código do Processo Penal brasileiro, “a busca pessoal independerá de mandado, no caso de prisão ou quando houver fundada suspeita de que a pessoa esteja na posse de arma proibida ou de objetos ou papéis que constituam corpo de delito”. Pelas ruas por onde passou naquela noite, qualquer pessoa poderia comprovar: Luana não tinha nada em suas mãos, não escondia nada embaixo da blusa para além dos seios, ela estava “limpa”. Mas, como alvo é identificada, enquadrada e violada pelos policiais Douglas Luiz de Paula, Fábio Donizeti Pultz e André Donizeti Camilo¹, do 51º Batalhão da corporação militar de São Paulo. Luana não carregava nem portava nada, ela era o próprio corpo de delito. Assim sendo, levanta a blusa e expõe os seios.

– Eu sou mulher. Vocês não podem me revistar assim.

– Cala a boca. Mão pra traz!

A indignação explode pela boca de Luana e seus direitos são exigidos. Compreendido por nós como “ato de resistência – uma resistência que deve ser acolhida através do mundo por todas as forças progressistas” (CLARKE, 1988, p. 99), o grito de Luana contribui significativamente para que avancemos também na discussão de conceitos. Falando especificamente em como as mulheres lésbicas descolonizaram seus corpos, Cheryl Clarke (1988) nos ajuda a avançar quando afirma que não há um único comportamento lésbico, da mesma forma que não há apenas uma maneira de ser e estar no mundo. Luana se recusa a ser revistada por policiais homens. Como prevê a lei, ela exige a presença de uma policial mulher e o que se sucede é um espancamento brutal. Uma vez no espaço público que a estigmatiza como sapatão, Luana não pode propor uma performance corporal que abale o estigma.

Se para nós, o grito soa como uma corrida rumo à humanidade dos direitos e a piedade divina é esperada pelo olhar suplicante de

1 Nomeamos os policiais responsáveis pela morte de Luana como o ato político que tem a intenção de romper com o processo de superexposição da vítima e proteção dos algozes.

Luana, para os policiais que a abordam é o ódio que salta aos olhos. Então, ela é algemada, despida e posta de joelhos na calçada em frente ao bar em que, ainda a pouco, acenava contente. Os seios à mostra expõem o que ela já balbuciava em palavras e gestos. Sua vida fica de ponta-cabeça e nos perguntamos qual teria sido o pensamento de Luana naquele momento em que os olhos daqueles policiais comprovavam seios e vagina. Tentavam corrigir ou punir? Expor é fato que o fizeram. A rua assistiu a tudo.

Nesta condição, os policiais militares Douglas, Fábio e André a espancam. A agressão é desproporcional uma vez que são três homens espancando visceralmente uma mulher que solicitava ter seu corpo vistoriado por outra mulher. Não poupam o filho, que testemunha o lesbocídio e permanece em estado de choque por vários dias. Filhos e filhas de mães lésbicas devem mesmo viver em estado de choque se nos orientarmos pelos dados nacionais de violência contra esta população. A performance sexual de mulheres lésbicas é uma afronta para a lógica sexo-gênero-desejo que muitas escolas ainda apresentam a quem tem mães com esta orientação sexual. É o que aponta o relatório publicado em fevereiro de 2016 pelo Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos – esfacelado pelo governo do golpe² – ao mostrar que pelo menos cinco casos de violência homofóbica são registrados todos os dias no Brasil. O estado de choque de quem tem mães lésbicas e negras é permanente e sua performance pelo choque é aceita.

Muitas instituições se indignaram com a forma como Luana foi assassinada e se manifestaram. A Comissão do Negro e Assuntos Antidiscriminatórios da Ordem dos/as Advogados/as do Brasil – OAB

2 O Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos (MMIRDH) foi responsável por formulações de políticas de promoção dos direitos da cidadania, dos direitos humanos, dos direitos das mulheres, assim como de crianças, adolescentes, população envelhecida e pessoas com deficiências. Este ministério também foi responsável por Políticas de Promoção da Igualdade Racial. Ele foi extinto em maio de 2016, pelo então presidente interino do Brasil, Michel Temer. Este governo é o primeiro, desde 1974, a não incorporar nenhuma mulher ou pessoa negra em seus ministérios.

– pediu o afastamento dos policiais envolvidos do trabalho nas ruas. O Centro Cultural Orùnmilá, de Ribeirão Preto, lançou uma petição cujo título era: Justiça para Luana Barbosa dos Reis, mulher negra lésbica morta pela PM. O Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana de São Paulo – CONDEPE – disse, por seus representantes, que houve abuso de poder dos policiais durante a abordagem. Por último, a Política Militar de SP, por meio de sua ouvidoria, solicitou a designação de um promotor de Justiça para acompanhar o caso e pediu informações sobre boletins de ocorrência para a Delegacia Seccional de Polícia de Ribeirão Preto³.

A ONU Mulheres Brasil e o Escritório Regional para América do Sul do Alto Comissariado da ONU para os Direitos Humanos (ACNUDH) solicitam ao poder público brasileiro a investigação imparcial e com perspectiva de gênero e raça, na elucidação das violências cometidas contra Luana Reis, morta após espancamentos supostamente perpetrados pela Polícia Militar, no início do mês de abril de 2016, na cidade de Ribeirão Preto (SP). De acordo com o relato da própria vítima, antes do seu trágico falecimento, e de seus familiares, há fortes indícios das práticas de sexismo, racismo e lesbofobia nos acontecimentos que levaram à sua morte, em uma perversa violação de direitos que segue na contramão das garantias individuais e coletivas conquistadas pelas mulheres no Brasil e no mundo. [...] A morte de Luana é um caso emblemático da prevalência e gravidade da violência racista, de gênero e lesbofóbica no Brasil. [...] A ONU Mulheres e o ACNUDH fazem em conjunto este alerta público contra a misoginia dirigida às mulheres brasileiras, agravadas pelo fato de serem negras, indígenas, lésbicas, trans, pobres, rurais, jovens e/ou idosas e pedem à sociedade

3 Mais informações: <https://www.justificando.com/2019/04/02/caso-luana-barbosa-faz-tres-anos/>

brasileira que se mantenha defensora implacável dos direitos das mulheres e que se posicione, de maneira obstinada e sistemática, contra todas as formas de violência contra todas as mulheres (ONU MULHERES, 2016, sp)⁴.

Somente no ano de 2018 a especificidade das mortes motivadas pelo ódio às mulheres lésbicas foi tratada como pesquisa no Brasil. Enquanto em 2014 foram registrados 16 casos de lesbocídio no país, este número saltou para 54 mortes em 2017, e entre janeiro e julho de 2018, esse número já chegava a 91. De acordo com Peres; Soares e Dias (2018), é preciso tratar dos casos de assassinatos motivados pelo ódio e também do suicídio de lésbicas como lesbocídio. A justificativa apresentada pelas pesquisadoras, é de que o efeito da violência faz com que as próprias mulheres lésbicas cometam suicídio, pela impossibilidade de conviver com tanto ódio. As taxas de suicídio de lésbicas equiparam-se às taxas de assassinatos, uma vez que este é um fato social em que a sociedade imprime ao indivíduo processos coercitivos extremamente agressivos. É lesbocídio.

Após a publicação destes números, foi possível trazer para a superfície do debate a dor como forma de tomar consciência da opressão e, conseqüentemente, fortalecer a luta pelo combate ao lesbocídio. Trazer os números faz ecoar a dor. E o lesbocídio praticado pela polícia contra Luana ecoou: o que fazer? Quando os policiais iniciam o espancamento, a vizinhança corre, chama a família, mas nem é preciso. De longe se ouviam os gritos. Como uma extensão deste corpo lésbico negro, também a casa de Luana é invadida pelos policiais. A casa de Luana é igualmente despida, revistada, destruída, colocada de ponta-cabeça. A abordagem vem com perguntas questionadoras, mas as respostas não chegam.

4 <http://www.onumulheres.org.br/noticias/nota-publica-do-alto-comissariado-de-direitos-humanos-das-nacoes-unidas-para-america-do-sul-e-da-onu-mulheres-brasil-sobre-o-assassinato-de-luana-reis/>

– O que querem? O que procuram?

Pergunta a irmã da jovem.

– Silêncio, se não morre!

Já no camburão, Luana é levada para a delegacia de Polícia Civil, onde é obrigada a assinar o Boletim de Ocorrência, registrado pela delegada Patrícia de Mariani Buldo, que a acusa de desacato à autoridade. A jovem é levada ao hospital pela família e morre cinco dias depois. Luana está no “Dossiê Sobre Lesbocídio no Brasil” (PERES; SOARES; DIAS, 2018), para quem o feminicídio é um termo que engloba todas as violências de gênero. É muito generalizante. Já o lesbocídio possui a especificidade do perpetrador direcionar o ódio contra mulheres lésbicas. Nestes termos, também a homofobia se torna uma expressão generalizante, que pode até alcançar o lesbocídio.

Podemos pensar o assassinato de Luana também pelo “Mapa da Violência 2015: Homicídios de Mulheres no Brasil”, realizado pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais – Flacso, a pedido da ONU Mulheres. Este documento mostra que 13 mulheres foram assassinadas diariamente no ano de 2013. O quadro é ainda mais alarmante em relação às mulheres negras. A década 2003-2013 teve aumento de 54,2% de assassinatos desta população. A pesquisa não considera o recorte de orientação sexual e/ou de identidade de gênero.

Para além dos importantíssimos – embora tardiamente propostos – mapeamentos, perpetuam-se as mortes por lesbocídio no Brasil. Muitas Luanas são vítimas todos os dias, tendo suas mortes físicas e simbólicas. As cidades concentram a maior parte destas mortes e ainda não sabemos como atuar de forma efetiva no sentido de mudar essa história. Contudo, explicitar sua existência à luz das performances urbanas pode sinalizar caminhos que possibilitem visibilizar e mobilizar para a mudança. Saber que mulheres lésbicas negras também podem tomar a palavra nesse palco-vida e promover intervenções que levem à reflexão já é um grande passo.

Com o propósito de ampliar os casos aqui pensados, e também dispostas a contemplar a dimensão das experiências interseccionadas, trazemos para este rascunho relatos de uma das autoras deste texto. Como estudante do curso de Antropologia Social, na manhã em que Luana foi espancada, começava a se preparar para a apresentação de um texto, que deveria ser feita no dia 5 de maio de 2016 na disciplina “Gênero e Sexualidade”.

Tratava-se de uma parte da coletânea “Feminismos Negros: uma antologia”, organizado por Mercedes Jabardo. Foi no contexto de leituras e releituras deste livro que Luana apareceu e, desde então, segue instigando as reflexões e mobilizando as inseguranças. O que parece uma história isolada de agressão policial no interior do estado de São Paulo, toma uma dimensão incalculável para o “ponto de vista” de uma estudante, agora orientado pela leitura da antologia. A jovem assassinada não está só, seu corpo foi racializado e estigmatizado social e coletivamente. Por isso, compartilhamos experiências similares. Nos reconhecemos mortas quando percebemos o corpo de uma mulher lésbica, negra, periférica e mãe.

Recreações lesbocidas

Pessoas subalternizadas pelos projetos de dominação fortalecem a cultura da paz sempre que se posicionam a partir do que lhes é específico. Compartilhar experiências e atravessamentos para sujeitos historicamente impedidos de o fazerem possibilita que seja contada uma outra história. Trazer estes relatos sinaliza abertura para que o falar, propor e executar impulsionem uma guinada positiva na história de dominação e subjugo. A máxima do feminismo negro de que o pessoal é político, de acordo com Luiza Bairros (1995), que nos apresenta o que chama de “teoria do ponto de vista”, nos conduz a buscar soluções comuns e não individualizadas. Neste sentido, o

peçoal é o “ponto de partida” para a politização e a transformação que tanto necessitamos. Trazer o específico, o pessoal, é buscar o entendimento crítico dessa realidade emergente que assola mulheres, negras, lésbicas, mães e periféricas.

Talvez não sejamos violentadas até a morte física. Mas o que nos aproxima deste relato são as violências sofridas e o fato de sermos muitas outras nos mesmos corpos. Múltiplas, não cabemos em caixas. Embora ainda sobrevivamos, não foram raras as vezes em que fomos literalmente postas de cabeça para baixo durante o recreio na escola. O objetivo era único: fazer com que a barra da camiseta do uniforme cinza chegasse ao pescoço. Agarravam-na pelas pernas. Sacudiam-na. Queriam ter a certeza de que a garotinha do futebol era uma garotinha. Enfim, acionamos aqui o que chamamos de recreações lesbocidas, que resultaram em muitas mortes no mesmo corpo.

O que estamos chamando de recreações lesbocidas reúne em si dois corpos completamente distintos. Aqueles que orientam suas necessidades biológicas e psicológicas pela busca do lazer e do prazer a todo custo. E para estes, as atividades recreativas envolvem felicidade e diversão para si. Mas a expressão demanda também os corpos que estão na outra ponta da compreensão, os corpos de lésbicas que são ultrajadas, escrutinadas e expostas. Estes dois tipos de corpos em ação no espaço escolar e nas ruas da cidade materializam uma pedagogia da crueldade (SEGATO, 2014), entendida como estratégia eficaz de reprodução do sistema lesbofóbico.

De ponta-cabeça, aqueles meninos pareciam, do “ponto de vista” daquela garota que nunca havia sequer pronunciado a palavra lésbica, maiores, mais fortes e terrivelmente assustadores. Tudo se mostrava como uma diversão descompromissada onde o único risco era o de esmagar a cabeça da garota no chão. Por isto, as Marias e Marias José, famosas como “tias do lanche”, intervinham e, vez ou outra, uma criança era suspensa da escola por um dia ou dois. Nenhuma

punição que pudesse provocar a morte dos corpos normativamente constituídos e, por isso, aceitos, cuidados e nunca expostos, além de estarem ali somente pela recreação. Talvez encontremos aqui brecha para estudos futuros sobre uma performance da crueldade.

Na medida em que aquele corpo violentado ganhava mais “curvas de mulher”, as intervenções performativas eram feitas por outras vias. Barbearia não estava no plano do concreto, talvez pelo fato de não ter pai ou por outro motivo qualquer, mas o guarda-roupas da mãe sempre foi um objeto de curiosidade. Vasculhava as coisas para aprender a se comportar como uma mulher, para ter um “corpo educado”. Para sua surpresa, encontrava de tudo por lá. Um exemplo banal eram os infinitos maços de cigarros escondidos embaixo das calças jeans costuradas na confecção domiciliar.

Aquele guarda-roupas também parecia estar de ponta-cabeça, como o senhor de cerca 60 anos que a nomeou, tempos depois e de forma impronunciável, quando estava deitada em um banco de praça no centro de Goiânia, em Goiás. Talvez hoje, o senhor da praça e aquele guarda-roupas se apresentem menores do que a garota que tomou corpo. Talvez pareçam mais frágeis e mais expostos. Talvez. Feridas socialmente, nos perguntamos se Luana já teve esta perspectiva do mundo. Este “ponto de vista”. Nos recordamos que ela esteve de joelhos na rua de sua casa. Estas são normas sociais que encontram formas diversificadas, cruéis e atualizadas de nos colocar de ponta-cabeça!

Propomos aqui uma discussão acerca da própria noção de rua a partir da perspectiva das performances urbanas. Por esta compreensão, “a performance urbana é um tipo de apresentação que invade a vida das pessoas em seu cotidiano na cidade” (COTRIM, 2015, p. 62). O desafio colocado é pensar a ação cotidiana nas ruas também como um ato performativo, uma discussão que extrapola a compreensão do teatro enquanto “linguagem artística com um pla-

no ficcional, um jogo com códigos já construídos entre fazedores e público” (COTRIM, 2015, p. 62). Buscamos compreender os espaços públicos ocupados pelas pessoas como espaços em construção, sem lugares definidos para a atuação, movediços, mas as ações implementadas nestes espaços acarretam consequências que definem e redefinem o próprio espaço urbano. Temos uma sociedade lesbocida na medida em que temos pessoas lesbocidas em ação, performatizando a lesbofobia todos os dias e nos mais variados contextos.

Ao buscarmos compreender a dinâmica de uma cidade que mata mulheres negras e lésbicas somente por serem mulheres, negras e lésbicas, potencializamos nossa capacidade de intervenção nessa realidade. Agenciamo-nos para propormos a partir dos lugares que ocupamos. Neste sentido, um grito por socorro se transforma em um ato performativo; uma escrita a partir do ponto de vista da vítima se torna um ato performativo; intervenções diretas nos espaços públicos urbanos se transformam em atos performativos. Isso porque reconhecemos que não há um público preparado para acessar o ato em si, mas admitimos a predisposição para a interação a partir de uma intervenção.

A abordagem policial, tida como um “procedimento padrão”, não buscava matar Luana. No discurso dos PMs, homens feitos, a morte surge como uma fatalidade. Se a cabeça da garota que ganhou corpo fosse esmagada, aquela recreação lesbocida, enquanto performance da crueldade, também seria fatal. Entretanto, ainda permaneceria sendo apenas recreação, algo que se faz durante o recreio e que somente as “tias do lanche” podem, vez ou outra, intervir. Pela fatalidade que a ação policial carrega, os militares que mataram Luana seguem vivos e intactos, assim como os garotos da escola que retornavam à aula com mais e novas curiosidades.

Estes não podem ser compreendidos como agenciadores de atos performativos porque estão simplesmente cumprindo regras e

obedecendo ordens, sejam elas estabelecidas pela mão invisível do estado ou por um chefe imediato entediado ou por um imaginário urbano que nega a existência de tudo o que soe diferente do padrão. Nossa defesa nesta escrita é que as reações contrárias à ordem estabelecida, estas sim, podem ser lidas enquanto reformuladoras da própria noção de espaço público enquanto *locus* de diversidade, diferenças, intervenções e diálogos. A exigência de mulheres lésbicas negras por um transitar seguro pelas cidades, com seus corpos, seus desejos e seus sonhos já é, em si, materialização da luta contra a pedagogia da crueldade.

As experiências de Luana se interseccionam com as demais aqui relatadas porque compartilhamos agressões e transformamos nossa ação em uma ação pensada para a intervenção no espaço público com a intenção de mudar. Trata-se de uma reação, mas não exatamente no momento em que ocorre a agressão. Sorte das que estão vivas e podem esperar um pouquinho para reagirem. Este não é o caso de Luana. São atravessamentos que nos aproximam porque nos reconhecemos nas diferenças que nos constituem. Afinal, também somos mulheres lésbicas, mães, negras e periféricas. Performatizamos nossos corpos no espaço periférico das cidades e somos condicionadas a entender que o problema está na forma como olhamos o mundo, em nosso “ponto de vista”. “Tomar a palavra”, como nos ensina Paulo Freire, consiste exatamente em negar esse condicionamento e trazer o nosso ponto de vista como mais uma peça que monta a cidade.

De acordo com Rebeca Bussinger (2011), as relações sociais são construídas sem que percebamos de imediato o seu caráter profundamente performático. Ela acrescenta que se trata de um sistema de organização que encontra aporte nas subjetividades e nas identidades para permanecer existindo enquanto produtor da dicotomia masculino/feminino, homem/mulher que transita pelas cidades.

Propomos, então, uma desnaturalização das performances e, ainda, uma dramatização urbana capaz de desestabilizar as categorias de sexo e gênero. Se concordamos com Butler (2003), para quem gênero é performance, devemos admitir que a ação performativa pode tanto repetir a norma quanto desvirtuá-la.

Compreender e falar deste lugar, a fim de construir conhecimento, não é algo natural para quem sempre foi conduzida a sentir-se fora do lugar, atravessada, interseccionada. Mas também não é possível desvencilhar-nos deste mesmo lugar-não-lugar e anular as experiências dos nossos corpos. São experiências estruturadas, mas estão predispostas a serem estruturantes. Lendo os feminismos negros e visualizando, pelas mídias, o assassinato de Luana, nós reconhecemos nestas experiências. De volta às obrigações estudantis, mas ainda sem alento, silenciemos quem somos, contemos a Luana que existe em nós e alcançamos o mérito na execução daquela disciplina. Mas se até Luana gritou, ainda precisamos gritar nossas injustiças.

Ao focarmos a discussão a partir dos feminismos negros nos possibilitamos um encontro com uma epistemologia alternativa alçada por Patrícia Hill Collins em Jabardo (2012). Encontramos neste espaço fértil de elaboração do conhecimento e em nossas próprias experiências um caminho possível para esta escrita. A epistemologia alternativa é sustentada pela conexão entre conhecimento, consciência e políticas de empoderamento, e requer um conhecimento dialógico com base no vivido. São ideias que já caminhavam conosco, mas que precisavam ir além das palavras lidas e escritas. Precisávamos nos reconhecer enquanto mulheres lésbicas, pobres, negras e mães.

São experiências que ganham corpo – como ganhou corpo a garota que foi colocada de ponta-cabeça e adquiriu um outro “ponto de vista”. São experiências que contam com uma pluralidade étnico-racial, de gênero e sexualidade e que se fortalecem em suas diferenças cruzadas. Novos discursos e epistemologias, como propõe Patrícia

cia Hill Collins, precisam emergir. Isto inclui, também, novas formas discursivas e um emancipador autorreconhecimento enquanto sujeito que tem corpo, que experiencia. Mortas em abril de 2016, com Luana, resta-nos a possibilidade de que Luanas vivam neste ensaio de tomada da palavra e de experiências politicamente atravessadas.

Considerações Finais

Neste movimento, e numa espécie de metalinguagem com os feminismos negros que nos guiaram a leitura, não podemos mais deixar de dizer de nós ao dizer de outras. Ao mesmo tempo, é de outras que falamos quando nos trazemos para o discurso. Assim, este rascunho é um posicionamento particular com o objetivo de fortalecer coletividades operantes pelas ruas das cidades. Mais do que nunca: “o pessoal é político!” Por isso, enfatizamos uma escrita também performativa, uma vez que está inscrita por nossos corpos engendrados, sexualizados e racializados. Acreditamos que uma forma de se promover mundos possíveis é por meio de novas escritas e, mais que isso, experimentamos aqui um exercício metodológico de transformar a própria escrita em ato performativo.

É intencional o destaque aos nomes dos algozes de Luana e, aqui, mais uma vez queremos ressaltá-los: Douglas Luiz de Paula, Fábio Donizeti Pultz e André Donizeti Camilo. Muito se ouviu falar de Luana, e muitas pessoas se indignaram com sua morte. Nós consideramos que se trata de lesbocídio praticado diretamente por estes três policiais, e também pelos outros que supostamente “assistiram” Luana ser agredida brutalmente como se estivessem no “espaço protegido e previamente compreendido” do teatro (COTRIM, 2015, p. 62). Por outro lado, pouco se ouviu dizer os nomes dos responsáveis pelo assassinato. Embora estejamos tratando de um estado que mata, de um tipo de necropolítica, também não podemos omitir de quem

é a responsabilidade direta pelo que ocorreu. A casa de Luana foi revistada sem mandado de busca, bem como a casa da namorada de Luana. Procuravam, no espaço privado, por algum objeto ilegal para justificar o espancamento no espaço público. Mas nada encontraram.

Neste sentido, da mesma forma que é importante a denúncia, acreditamos que é política de vida garantir dados catalogados e analisados sobre o lesbocídio no Brasil. São números que despertam a dor necessária para a visibilização e o posicionamento pessoal na luta pela conquista de direitos. Trazer para o debate as performances sexuais e de gênero enquanto uma das expressões das performances urbanas é se colocar na linha de frente de uma contação de histórias que ainda não são contadas. É posicionar-se pessoalmente para romper com a assustadora ausência de informações sobre assassinatos de mulheres em todo o mundo pelo fato de estas serem lésbicas. É a partir da visibilidade que estas mortes serão notificadas e políticas públicas específicas serão elaboradas.

Buscando possibilidades de respostas para a pergunta que abre este texto: “e quantas vidas mais terão de morrer?” Podemos juntar uma outra pergunta, talvez mais prospectiva: e quantos corpos mais haveremos de ganhar? Nesta disputa por conquista das cidades como espaços de liberdade e pluralidade, a existência lésbica e a possibilidade de relatar experiências mostra-se como uma conquista. Quantos “pontos de vista” lesbo-negro-feministas haveremos de expor para que alcancemos o direito de existirmos integralmente? Nos colocar de ponta-cabeça, muitas vezes, pode amplificar que viremos sementes e brotemos em muitos outros lugares.

Para exercitar a dialogicidade e provocar a mudança tão necessária apostamos em uma pedagogia centrada nas políticas da diferença ancoradas na perspectiva de que comunicar é humano. Para Luciene Dias, há que se apostar na pedagogia que nos localize “pelo que somos e não pelo que não somos” (2014, p. 332) e que, conse-

quentemente, seja sempre e cada vez mais propositiva, afirmativa, além de profundamente performativa. A busca pela afirmação oscila entre processos de estabilização e subversão, o que conduz os olhares enviesados sempre que nos posicionamos nos espaços de poder. A dialogicidade humaniza e educa para a vida, sendo que a emancipação que conduz à tomada da palavra deve ser parte constituinte do que somos.

Referências Bibliográficas

ALEXANDRIA, Genilda; OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de (Orgs.). **Urbano Palco**: estudos de performances urbanas. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

ALVES, Alê. A história de Luana: mãe negra, pobre e lésbica, ela morreu após ser espancada por 3 PMS. **Jornal Ponte**, São Paulo, 25 de abril de 2016. Disponível em: <http://ponte.org/a-historia-de-luana-mae-negra-pobre-e-lesbica-ela-morreu-apos-ser-espancada-por-tres-pms/>. Acesso em 02 de julho de 2016.

BAIRROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas** - Dossiê Mulheres Negras, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.

BOVO, Cassiano M. Caso Luana Barbosa faz três anos. **Jornal Justificado**. São Paulo, 02 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.justificando.com/2019/04/02/caso-luana-barbosa-faz-tres-anos/>. Acesso em: 18 de dezembro de 2019.

BUSSINGER, Rebeca. Corpo, gênero e identidade em Madame Satã. **Revista Psicologia Política**. São Paulo, v. 11, n. 21, p. 91-107, jun. 2011. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S-1519-549X2011000100008&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 21 jan. 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CLARKE, Cheryl. El lesbianism: Um acto de resistência. In: MORAGA, Cherrie; CASTILLO, Ana (eds.). **Esta puente, mi espalda**. San Francisco: Ism Press, Inc., 1988, pp. 99-107.

COTRIM, Amanda. Intervenção Urbana: artistas ocupam espaços urbanos e interagem de forma criativa. **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 67, n. 1, p. 62-63, Mar. 2015. Available from <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252015000100021-&lng=en&nrmiso>. access on 21 Jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.21800/2317-66602015000100021>.

COLLINS, Patricia Hill. Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. In: JABARDO, Mercedes. **Feminismos Negros – una antología**. Madrid: Traficantes de sueños, 2012.

DIAS, Luciene de Oliveira. Desatando nós e construindo laços: dialogicidade, comunicação e educação. In: VIDAL, Rose; MELO, José Marques de; MORAIS, Osvando J. (orgs.). **Teorias da Comunicação: Correntes de Pensamento e Metodologia de Ensino**. São Paulo: Intercom, 2014, v. Único, p. 328-350.

ENSLER, Eve. **Os monólogos da vagina**. Tradução Ana Guadalupe. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2018.

JABARDO, Mercedes. **Feminismos Negros - una antología**. Madrid: Traficantes de sueños, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. **Dossiê sobre lesbocídio no Brasil**: de 2014 até 2017. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018.

RELATÓRIO: Violência Homofóbica no Brasil – 2013. In: **Secretaria Especial de Direitos Humanos do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos**. Brasília, 2016.

SCHECHNER, Richard. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo?. **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 29, n. 3, p. 711-726, Dec. 2014. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922014000300003&lng=en&nrm=iso>. access on 21 Jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000300003>.

SEGATO, Rita Laura. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. Puebla: Pez em el Árbol, 2014.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas**: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP como requerimento ao título de Doutorado em Artes, em 2010.

SILVA, Renata de Lima. **Mandinga da Rua**: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, em 2004.

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

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da Violência 2015**: Homicídio de mulheres no Brasil. Brasília, 2015.

SEXUALIDADE COMO PROCESSO LIMINAR EM JAMES BALDWIN

Luciene de Oliveira Dias
Paulo Rogério Bentes Bezerra

Introdução

A cidade de Nova York é o cenário da narrativa de grande parte da obra do escritor afro-americano James Baldwin, sendo que os romances *Just Above My Head* e *Another Country* não são exceção. A Nova York retratada pelo escritor é uma espécie de *melting pot*¹, já que a cidade é marcada por enorme multiplicidade cultural, que chega a ser caótica.

Nova York parecia mesmo muito estranha. A cidade quase podia, devido a sua estranha selvageria de comportamentos e costumes, pelo senso de perigo e horror que mal adormecia abaixo de sua superfície rude, sociável, ser uma cidade impenetravelmente exótica do Oriente (BALDWIN, 1993, p. 230 - *Tradução nossa*).²

Nova York é vista assim como o espaço urbano de comportamentos e costumes estranhos e selvagens, aos olhos da sociedade ocidental. Dessa maneira, Nova York configura-se como tão exótica, perigosa e confusa, que “nenhuma outra cidade é tão malevolamente

1 Esta expressão em inglês costuma ser usada para descrever um lugar de múltiplas culturas, em uma tradução livre, algo como “caldeirão fervilhante”.

2 *New York seemed very strange, indeed. It might, almost, for strange barbarity of manner and custom, for the sense of danger and horror barely sleeping beneath the rough, gregarious surface, have been some impenetrably exotic city of the East.*

incoerente” (BALDWIN, 2000, p. 221 - Tradução nossa).³ Em Nova York, onde manifesta-se todo um hibridismo cultural, há sempre aglomerações nas ruas, nos parques, nos bares, em uma atmosfera marcada, constantemente, pela sexualidade: “Eles se misturaram à multidão que, com muitas interrupções, conversas, risadas e muita confusão erótica, invadiu as ruas” (BALDWIN, 1993, p. 10 - Tradução nossa).⁴ Assim, as narrativas dos romances aqui trabalhados são permeadas por uma forte carga sexual, em que os personagens vivenciam comportamentos e experiências sexuais libertárias, cruzando as fronteiras da heteronormatividade.

O escritor afro-americano James Baldwin nasceu e morou em Nova York a maior parte de sua vida. A pluralidade e o caos da megalópole são a referência que ele expressa desta sociedade. Segundo diz: “escritores americanos não têm uma sociedade fixa para descrever. A sociedade que eles conhecem é uma onde nada é fixo e na qual o indivíduo precisa lutar por sua identidade” (BALDWIN, 1998, p. 142 - Tradução nossa).⁵ Sua concepção de Nova York como uma cidade onde há um caos identitário é recorrente em suas obras, especialmente no discurso de suas personagens, como no trecho:

Ele ouviu novamente a risada que o seguiu pela quadra. E alguma coisa nele estava se desfazendo: ele estava, repentina e terrivelmente, em uma região na qual não existia nenhum tipo de definição, fosse de cor, de masculino ou feminino (BALDWIN, 1993, p. 301-302 - Tradução nossa).⁶

3 *No other city is so spitefully incoherent.*

4 *They moved with the crowd, which, with many interruptions, much talking and laughing and much erotic confusion, poured into the streets.*

5 *American writers do not have a fixed society to describe. The only society they know is one in which nothing is fixed, and in which the individual must fight for his identity.*

6 *He heard again the laughter which had followed him down the block. And something in him was breaking; he was, briefly, and horribly, in a region where there were no definitions of any kind, neither of color, nor of male or female.*

James Dievler diz que, em *Another Country*:

Baldwin virtualmente lista os componentes de seu conflito com a cultura sexual de Nova York - todas as categorias de gênero, raça e orientação sexual resultam em desconexão entre as pessoas da cidade (DIEVLER, 1999, p. 170 - *Tradução nossa - Grifo do autor*).⁷

Dessa maneira, nos dois romances aqui trabalhados, ambientados em uma Nova York multicultural e periférica, as personagens também são periféricas, marcadas pela ambiguidade, por uma característica de “entre”. Tal ambiguidade se dá em dois aspectos: a “identidade” cultural afro-americana, em *Just Above My Head*, que é retratada através da personagem Julia, e a sexualidade das personagens masculinas centrais Eric, Vivaldo e Rufus, em *Another Country*, bem como Crunch e Arthur, em *Just Above My Head*.

Por sua vez, o antropólogo Victor Turner (1974) traz o seu conceito de liminaridade e pessoas liminares, em que diz que “as entidades liminares não se situam nem aqui nem lá, estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (p. 117). O que intentamos aqui, sob a perspectiva interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, é relacionar a ambiguidade cultural da pessoa afro-americana e a sexualidade ambígua das personagens masculinas centrais das duas obras, com a ideia de liminaridade, conforme proposta por Victor Turner (1974). Neste interim, a ambiguidade aqui pensada envolve a narrativa de *Just Above My Head* e a visão do próprio James Baldwin, o que interliga ficção e realidade.

De acordo com Victor Turner (1974), a liminaridade consiste em um período que faz parte dos ritos de passagem, sendo este últi-

⁷ Baldwin virtually lists the components of his conflict with New York's sexual culture-all the categories of gender, race and sexual orientation and the resulting disconnectedness among the people over there.

mo um processo em que o indivíduo passa de uma posição na estrutura social em que vive para outra. Os ritos de passagem podem ser entendidos como um reajuste no comportamento funcional de um indivíduo e são constituídos por três partes: a separação, que é a retirada do indivíduo de sua posição ou ponto fixo na estrutura social; a margem (ou límen), que é a liminaridade, o período de transição, intermediário, no qual o indivíduo se torna ambíguo e tem poucos ou quase nenhum dos atributos de sua posição passada e nem da posição futura a ser atingida; agregação (ou reagregação), em que a passagem é realizada, “concretizada”, na qual o sujeito é situado no local definido, estável, dentro de sua estrutura social.

A liminaridade pode ser tanto um período de transição quanto o sujeito em si, a pessoa liminar. Para Turner (1974), pessoas liminares podem também ser indivíduos que não se adequam ou não se enquadram em nenhuma categoria ou classificação fixa, estabelecidas pela estrutura de seu sistema social, ou seja, de sua sociedade ou comunidade. Seguindo a mesma linha de Turner, as pessoas liminares, na concepção de Richard Schechner (2012), estão sem poder e também sem identidade, em um entre, não sendo nem isso nem aquilo.

O romance *Another Country*, publicado originalmente em 1962, aborda em sua narrativa, que se passa nos bairros nova-iorquinos Harlem e Greenwich Village, as relações afetivas e/ou sexuais de um grupo de amigos, assim como seus dramas pessoais e conflitos existenciais: Vivaldo, um vendedor de livraria, branco, descendente de irlandeses; Rufus, um afro-americano, membro de uma banda de jazz em um bar no Harlem; Eric, ator, branco, que muda de Nova York para Paris, mas volta anos depois para participar de uma peça de teatro off-Broadway⁸; Ida, uma garçonete e cantora de jazz afro-americana, irmã de Rufus; Cass, uma dona de casa entediada, esposa

8 *Off-Broadway* é como são chamadas as peças produzidas no circuito alternativo de teatro, em Nova York.

de um escritor iniciante. No decorrer do romance, em momentos diferentes da narrativa, Rufus, que namora a sulista Leona, envolve-se sexualmente com Eric. Vivaldo, namorado de Ida, nutre um amor recolhido por Rufus, que nunca chega a se concretizar. Eric, que é casado com o francês Yves, apaixona-se por Rufus e relaciona-se sexualmente com os amigos Vivaldo e Cass.

O romance *Just Above My Head*, publicado em 1978, cuja narrativa se passa em sua maior parte no Harlem, tem como personagens centrais os amigos de infância Arthur, Crunch, Red, Peanut e Julia. Aqui as personagens são todas afro-americanas. O grupo de amigos, com exceção de Julia, forma uma banda gospel, chamada *The Trumpets of Zion*, que começa a se apresentar nas igrejas do bairro, o Harlem. Depois, a banda cresce e torna-se famosa, passando a viajar por todo o país e até mesmo para a França e Canadá, para realizar suas performances. Ao longo da narrativa, Arthur e Crunch se apaixonam e vivem um tórrido romance. Em momentos diferentes, os dois se relacionam também com Julia. Além da relação afetiva e sexual entre os amigos, são tratados temas fortes e polêmicos, como o racismo, a violência física contra a mulher e o estupro.

Conforme vimos, são dois romances que não giram em torno de um tema único, central, que conduza as tramas. Ambas as obras narram uma variada gama de desejos, conflitos, experiências sexuais e amorosas de um grupo de amigos que vivem na megalópole Nova York. Este espaço urbano da pluralidade, da diferença, onde há uma enorme diversidade de pessoas, de comportamentos e costumes. Contudo, esse aspecto cultural multifacetado da cidade causa em seus habitantes um caos, uma ambiguidade identitária. “Qualquer pessoa em Nova York, que tentasse se segurar no certo, vivia em exílio - em exílio da vida ao redor de si; e isso paradoxalmente, tinha o efeito de colocar a pessoa em perigo eterno de ser banido de qualquer senso real de si mesmo (BALDWIN, 1993, p. 316 - *Tradução nossa* - *Grifos*

do autor).⁹ Essa sensação de exílio pode estar relacionada ao título do romance: *Another Country*, cuja tradução para o português é Outro País.

Essa atmosfera caótica de Nova York, que faz com que as pessoas percam seu senso de referência, de identidade - seja essa cultural ou sexual - é perceptível nas personagens afro-americanas de *Just Above My Head*, na voz de Julia e nas personagens masculinas centrais Rufus, Eric, Vivaldo, Arthur e Crunch, com sexualidades que transitam entre homens e mulheres, sem categorias ou classificações. Dessa forma, associamos essa ambiguidade identitária à concepção de liminaridade.

Antes, contudo, de nos aprofundarmos na discussão da liminaridade e pessoas liminares nos romances, achamos importante afirmar que nossa motivação em escrever sobre James Baldwin é justamente contribuir para legitimar a obra de um escritor afro-americano que, como tantos outros, a exemplo de Alice Walker e Toni Morrison, foram silenciados ao longo de décadas, por não pertencerem ao cânone. Daí também a importância de trazermos uma breve biografia de James Baldwin.

Breve biografia de James Baldwin

James Arthur Baldwin, ou simplesmente James Baldwin, que era o nome com o qual o escritor assinava seus livros, nasceu em Nova York, no bairro Harlem, em 1924, em uma família rigidamente protestante, e faleceu em 1987. Abandonado pelo pai biológico ainda criança, ele foi criado por sua mãe e seu padrasto, um pastor evangélico, que o obrigava a frequentar a igreja. Em sua infância, sofreu constantes abusos verbais e físicos, por parte de seu padrasto, que o

⁹ *Whoever in New York, attempted to cling to this right, lived in New York in exile from the life around him; and this, paradoxically, had the effect of placing him in perpetual danger of being forever banished from any real sense of himself.*

humilhava, com comentários pejorativos relacionados à sua constituição física, que aparentava fragilidade. Baldwin tinha baixa estatura e era bastante magro.

Seu primeiro romance, intitulado *Go Tell It On The Mountain*, publicado em 1953, foi bem recebido pela crítica e tornou o escritor relativamente conhecido na literatura afro-americana. *Go Tell It On The Mountain* seguia o modelo estabelecido pela literatura afro-americana, que consistia em ter apenas personagens negros e heterossexuais. No entanto, no romance que foi publicado em seguida, em 1956, *Giovanni's Room*, Baldwin desconstruiu este padrão ao introduzir nesta obra somente personagens brancos e colocar como protagonista um casal gay. Este romance foi escrito durante seu autoexílio, na França, na década de 1950. Nesse período, segundo James Campbell (2000), vários artistas afro-americanos, entre eles cantores, escritores e músicos, abandonaram os Estados Unidos, onde estavam sendo vítimas de racismo e perseguição, e migraram para a Europa, principalmente para a França.

James Baldwin, ao contrário de outros escritores negros de sua época, como Richard Wright, evitava escrever romances de protesto, ou *protest novels*, como eram chamadas essas obras literárias nos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960. Os romances de protesto tinham apenas personagens negros que, no decorrer da narrativa, eram vítimas constantes de violência racial, muitas vezes sendo assassinados em detrimento de sua negritude.

James Campbell (2000) relata que no ensaio *Everybody's Protest Novel*, de 1955, James Baldwin expõe sua percepção acerca dos romances de protesto: “O fracasso do romance de protesto está em sua rejeição da vida, do ser humano, na negação de sua beleza, medo, poder, na insistência de que sua categorização é real” (BALDWIN *apud* CAMPBELL, 2000, p. 45). Assim, na visão de Baldwin, o romance de protesto limitava o escritor às questões da negritude

e não dava conta de transmitir a complexidade da pessoa afro-americana.

O romancista e crítico literário caribenho Caryl Phillips, no prefácio da edição de 2001 de *Giovanni's Room*, publicado pela editora *Penguin Books*, tece um comentário acerca do posicionamento adotado por James Baldwin, ao ser criticado pela classe literária por ter construído a narrativa deste seu romance com personagens em sua totalidade brancos: “Ele não queria que pensassem nele como apenas outro autor negro limitado a escrever sobre temas ‘negros’. Ele via seu talento como universal e estava determinado a ser livre para escrever sobre o que e quem ele desejasse” (PHILLIPS, 2001, p. 7 - *Tradução nossa - Grifos do autor*)¹⁰. Ou seja, para Baldwin, a arte não cabia em rótulos e o fato de ser negro não o impedia, inclusive, de criar personagens brancos. Na visão de Baldwin, o escritor é livre para criar e falar sobre o que quiser.

James Baldwin publicou os romances *Go Tell It On The Mountain* (1943), *Giovanni's Room* (1955), *Another Country* (1962), *Tell Me How Long the Train's Been Gone* (1968), *If Beale Street Could Talk* (1974), que foi adaptado para o cinema, em 2018, com o mesmo título e *Just Above My Head* (1978). Ele também escreveu vários livros de ensaios, cujas discussões estão centralizadas na crítica e no combate ao racismo. Entre seus ensaios de maior repercussão, segundo Caryl Phillips (2001), estão *The Fire Next Time* (1963), *No Name in the Street* (1972), *The Devil Finds Work* (1976) e *The Price of the Ticket* (1985). James Baldwin também escreveu um livro de contos, *Going to Meet the Man* (1965), um livro de poesias, *Jimmy Blues* (1985), e duas peças de teatro, *The Amen Corner* (1955) e *Blues for Mr. Charlie* (1965).

¹⁰ *He had no desire to be thought as just another Negro limited to writing only on 'Negro' topics. He saw his talent as universal, and he was determined that he should be free to write about anything or anybody he pleased.*

Liminaridade, ambiguidade e sexualidade indefinida

O cerne deste artigo, como já dito, é a associação entre a ambiguidade da pessoa afro-americana no romance *Just Above My Head* (e do próprio James Baldwin) e a sexualidade indefinida das personagens masculinas centrais deste romance e de *Another Country*, com a liminaridade, de Victor Turner (1974). Os romances se passam na periferia de Nova York, em espaços urbanos marcados pela pluralidade racial, cultural e sexual. Essa característica multicultural de Nova York também gera um caos identitário, fazendo com que seus habitantes não tenham identidades definidas e sim ambíguas, indefinidas, cultural e sexualmente. Essa ambientação periférica, plural e caótica que marca a narrativa, nessa cidade cosmopolita, contribui para a construção, por parte de James Baldwin, de personagens marginais e ambíguos, que vivem pelas beiras e que não se enquadram nas normas de sua sociedade.

Primeiramente, com relação à ambiguidade da pessoa afro-americana, devemos considerar que sua história e cultura envolvem a diáspora, que por sua vez é o deslocamento em massa de um povo para outro território, neste caso, da África para a América do Norte. Dessa forma, os afro-americanos, começando aqui com a visão do próprio James Baldwin, são pessoas que estão em um lugar cultural intermediário, entre África e Estados Unidos da América.

Eu sou preto e orgulhoso: no entanto, penso que o termo mais correto, agora, para essa história, esse perigo particular e peculiar, assim como para todas as pessoas geradas nele e lutando nele é: Afro-americano. O que é nada além de um casamento, contudo, de duas confusões, uma ligação arbitrária de dois indefinidos e atualmente indefiníveis

substantivos próprios (BALDWIN, 1998, p. 472 - *Tradução nossa - Grifos do autor*).¹¹

Podemos perceber, nas palavras de James Baldwin, citadas aqui, que ele vê o afro-americano como um povo cuja identidade é permeada por ambiguidade, já que ela está entrelaçada por dois continentes e consequentemente duas culturas, a africana e a estadunidense. A pessoa afro-americana, para Baldwin, é fruto de um casamento confuso, ambíguo e, por isso, sua identidade é marcada pela indefinição. Sob esse viés da falta de *status* perante a estrutura da sociedade estadunidense, nossa leitura é de que os afro-americanos são pessoas liminares, já que:

Os atributos de liminaridade ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de *status* e posições num espaço cultural (TURNER, 1974, p. 117).

A confusão e a indefinição com relação à identidade do afro-americano refletem, na nossa concepção, essa ambiguidade e esse escapamento à rede de classificações que determinam *status* e posições em um ambiente cultural, que são características atribuídas à liminaridade por Victor Turner (1974). As pessoas liminares não estão inseridas em nenhum tipo de categorização, porque elas fogem de qualquer classificação pré-estabelecida pela estrutura social em que vivem.

Podemos também perceber nesse entre, da liminaridade, uma proximidade com a concepção de entre-lugar, de Homi Bhabha

11 *I'm black and I'm proud: yet, I suppose that the most accurate term, now, for this history, this particular and peculiar danger, as well as for all persons produced out of it and struggling in it is: Afro-American. Which is but a wedding, however, of two confusions, an arbitrary linking of two undefined and currently undefinable proper nouns.*

(2014), com o seu teor de despolarização das identidades, em que o aspecto “nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas e políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política” (p. 56). Logo, tanto para Homi Bhabha (2014) quanto para Victor Turner (1974), esse entre não deixa de estar imerso em estranhamentos, já que seu caráter ambíguo não é muito bem compreendido em estruturas sociais cujas políticas identitárias são calcadas na definição, na categorização e na polarização.

James Baldwin, também ao se referir ao afro-americano, em seu ensaio *No Name in the Street* (cuja tradução literal em português, *Sem nome na rua*, remete a uma falta de *status* na sociedade), diz que os mistérios que envolvem o passado e o futuro da África e da América, ou seja, sua condição histórica e temporal, quando colocadas lado a lado, revelam uma incógnita, onde não se sabe quem é quem, em uma sociedade que está em guerra entre a cultura negra e a branca:

Os termos em que o mistério é colocado, assim como os mistérios em si, são muito diferentes. Contudo, quando se colocam os mistérios lado a lado, ponderando-se a história e o possível futuro da África, e a história e o possível futuro da América - alguma coisa é iluminada na natureza, a profundidade e a tenacidade da grande guerra entre o estilo de vida do negro e do branco, aqui. Algo é sugerido pela natureza da fecundidade, da natureza da esterilidade, e então se percebe que de modo algum é uma simples questão de saber quem é quem: um pode muito bem se parecer com o outro (BALDWIN, 1998, p. 473 - *Tradução nossa - Grifos do autor*)¹².

12 *The terms in which the mystery is posed, as well as the mysteries themselves, are very different. Yet, when one places the mysteries side by side-ponders the history and possible future of Africa, and the history and possible future of America - something is illuminated of the nature, the depth and the te-*

Baldwin, neste seu discurso, fala sobre o mistério, a incógnita que envolve o afro-americano. A liminaridade, com toda a sua ambiguidade e ausência de *status*, não seria um mistério, uma incógnita? Na modernidade, a identidade, como diz Paul Gilroy (2007), também pode ser reconhecida como um problema em si mesma, uma zona de conflito e tensão, por estar marcada pela instabilidade. É a ambiguidade dos indivíduos da fronteira, dos nômades, dos desenraizados. Não há, portanto, nesses indivíduos, um sentimento de pertencimento. Sendo assim, o que diz Baldwin sobre sentimento de pertencimento? “Não, não. Eu não sou romântico. Não me sinto à vontade aqui, nem jamais me sentirei. Isso quer dizer que nunca, mas mesmo nunca, cem anos que eu viva, me sentirei à vontade em qualquer parte do mundo” (MEAD & BALDWIN, 1973, p. 292). Como podemos perceber, seu discurso reflete um sentimento de não se sentir “em casa”, esteja onde estiver, o que, por sua vez, também remete à ideia da liminaridade, na qual não se pertence a nenhum lugar.

Com relação aos personagens de *Just Above My Head*, a ambiguidade da pessoa afro-americana aparece com força no discurso de Julia, em uma passagem da narrativa na qual ela reflete e discute sobre isso. A fala de Julia traz a ideia de que a identidade cultural afro-americana é notoriamente complexa e ambígua, ficando, portanto, em um entre:

Uma garota negra na África, que não *nasceu* na África, e que nunca *viu* a África, é uma criatura estranha para ela mesma e para todos que a conhecem também. Eu não sei o que vem primeiro, ou o que é pior. Eles não sabem quem eles estão conhecendo. *Você* não sabe quem eles estão conhecendo, também. Você pode ter achado que

nacity of the great war between black and white lifestyles here. Something is suggested of the nature of fecundity, the nature of sterility, and one realizes that it is by no means a simple matter to know which is which: the one can very easily resemble the other.

sabia, mas agora, descobre que não sabe - e você não sabe porra nenhuma sobre um único dia que eles têm passado na terra. Você anda pela vila, ou pelas vilas, mas você não os vê - Hollywood jogou ácido em seus olhos antes mesmo de você ter completado sete anos de idade. Você está cego, *esta* é a primeira coisa que você percebe, que está cego. Tipo, você não sabe que tribo te produziu e não sabe nem mesmo o que isso significa. Eu estou tentando entender, cara. A diáspora não aconteceu em um dia. Mas eu quero dizer que nós fomos criados para achar que a pergunta é uma coisa e a resposta é outra - e nós sempre dizemos - *a* resposta. Mas talvez não seja assim. Pense apenas em todas as pessoas que você observa passando toda a vida delas procurando pela resposta, esperando pela resposta - e nunca lidando com a pergunta. Então - Eu apenas tive que aceitar a pergunta como o que diz algo enorme sobre - *mim* (BALDWIN-2000, p. 551-555 - *Tradução nossa - Grifos do autor*)¹³.

Este trecho da narrativa de *Just Above My Head* é o relato de Julia ao seu amigo Hall Montana, após ela passar uma temporada de um ano em Timbuktu, na África. Julia decidiu viajar à África, onde estão os seus ancestrais e lá permanecer por um ano, com o intuito de se encontrar, de descobrir o que seria sua identidade afro-americana. Ao voltar, ela se encontra com Hall e conversa com ele sobre sua experiência. Julia achava que indo ao lugar onde seus antepassados

13 *A black girl in Africa, who wasn't born in Africa, and who has never seen Africa, is a very strange creature for herself, and for everyone who meets her. I don't know which comes first, or which is worse. They don't know who they are meeting. You don't know who they are meeting either-you may have thought you did, but now you know you don't. you may have thought you did, but you don't you don't know a damn thing about any single day they've spent on earth. You go through the village, or villages, but you don't really see them-Hollywood threw acid in both your eyes before you were seven years old. You're blind, that's the first thing you realize is that you're blind. Like, you don't know what tribe produced you, and you don't even know what that means. [...] the diáspora didn't happen in a day. But I mean-we've been raised to think that a question is one thing, and the answer is another-and we always say, the answer. But it may not be like that. Just think of all the people you watch going through their whole lives looking for the answer-and never dealing with the question. So-I really just had to accept the question as saying something tremendous about-me.*

viveram e onde estão suas raízes, ela conseguiria encontrar sua identidade. A questão é que, na África, ela não conseguiu se reconhecer como parte daquele povo, mesmo tendo morado em diferentes vilas. Podemos perceber, no discurso de Julia, que ela não se reconhece nem como africana nem como americana. Ou seja, Julia, em sua condição fronteiriça, não se vê como parte da rede de classificações existente em uma estrutura social. Essa falta de lugar estabelecido e fixo em uma sociedade, que é sentida por Julia, remete à liminaridade, conforme proposta por Victor Turner (1974).

Afinal, como a própria Julia diz, uma garota que está na África, mas que não nasceu e nem foi criada nessa cultura, se sente como uma estranha, com relação a ela mesma e a todos que a conhecem. Julia não se via nos africanos e nem estes se viam nela. Ser uma pessoa liminar não é se sentir um estranho, para si mesmo e para todos que o conhecem, como acontece com Julia? Segundo Richard Schechner (2012), na liminaridade “a pessoa está estranha e entre categorias sociais ou identidades pessoais” (p. 53). Em suas performances urbanas na África, a garota afro-americana não conseguiu se reconhecer em nenhum lugar por onde passou, porque não sabe nem mesmo de que tribo veio. A África é um continente enorme, repleto de países e comunidades, com culturas e costumes diferentes. Se dentro da própria África existe toda uma diversidade cultural e identitária, como Julia poderia se reconhecer, se ela não sabe nem de que cidade ou vila ela veio? Como ela mesma diz, a diáspora não aconteceu em um dia, visto que é um processo que envolve um longo tempo.

O trecho do discurso de Julia em que ela diz que Hollywood jogou ácido em seus olhos é emblemático porque recai sobre a questão identitária, particularmente do afro-americano nos Estados Unidos. Trata-se de uma alusão ao fato de que a cultura estadunidense “contaminou” os afro-americanos. Para Turner (1974), pessoas liminares são ambíguas porque têm poucos ou quase nenhum atributo que as

enquadrem em uma categoria determinada. Essa ambiguidade, esse entre-lugar, em que não se tem um *status* definido na sociedade ou estrutura social também é perceptível em Julia quando ela diz que não achou uma resposta para a sua identidade e que a pergunta diz muito mais sobre ela. Por todas essas razões, enfim, associamos Julia que, em *Just Above My Head* é a voz do povo afro-americano, à liminaridade.

Esta liminaridade é perceptível também na sexualidade transitória, ambígua das personagens masculinas centrais dos dois romances. Rufus, Vivaldo e Eric, de *Another Country*, assim como Crunch e Arthur, de *Just Above My Head*, transitam entre homens e mulheres, relacionam-se sexualmente com ambos os sexos, sem se preocuparem com nenhum tipo de classificação ou categoria. São homens que mergulham em experimentações, em performances sexuais transgressoras, na frenética e caótica cidade de Nova York. Eles se apaixonam e sentem desejo sexual por pessoas, sejam elas homens ou mulheres: “E seja lá o que for que te faz feliz é isso o que você deve fazer, e seja lá quem for que faz você feliz é lá que você deve estar” (BALDWIN, 2000, p. 560 - *Tradução nossa*)¹⁴. Neste trecho de *Just Above My Head*, Arthur comenta com o irmão Hall sobre sua vida amorosa e sexual, revelando que o que lhe move é a felicidade, seja ela com quem for. Percebemos aqui, então, a desconstrução da sexualidade polarizada, a favor de um entre, de uma não categorização. A fala de Arthur reflete bem a ideia de Turner (1974) de que as pessoas liminares não estão atreladas aos costumes, leis e convenções de uma sociedade. No caso de Arthur, isso se dá no campo sexual. Essa despolarização da sexualidade, aliás, também remete a um caráter performativo do sexo, como visto por Judith Butler:

¹⁴ *And, whatever makes you happy, that's what you are supposed to do, and whoever makes you happy, that's where you are supposed to be.*

Que performance obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo? (BUTLER, 2015, p. 240).

Logo, de acordo com a ideia de performatividade de Judith Butler (2015), as categorias de identidade e de desejo, com relação à sexualidade, que são consideradas pela sociedade como naturais, são desestabilizadas. Ou seja, elas não são vistas como naturais, mas performativas, o que faz com que o lugar do homem e da mulher, do masculino e do feminino seja marcado pela instabilidade, pela transitoriedade, pela performance. É essa a ideia que Arthur tem da sexualidade e do desejo, a de que ambos são instáveis e desconsideram demarcações, categorias. Para ele, o que importa é a pessoa lhe fazer feliz, seja ela homem ou mulher. Segundo Turner (1974), outra característica da liminaridade é a subestimação, assim como a ausência das distinções sexuais. Dessa forma, para as pessoas liminares, não há estabilidade sexual, mas transitoriedade, um não *status*, que não permite rótulos. Devemos lembrar que, nos dias atuais, essa ambiguidade sexual, apesar da onda de conservadorismo que tem assolado a sociedade estadunidense (e a brasileira) é algo mais comum, menos subversivo do que na época em que James Baldwin publicou os romances aqui trabalhados. Na atualidade, com o movimento LGBTQ¹⁵, as pessoas cuja sexualidade foge do padrão heteronormativo têm um pouco mais de suporte e visibilidade.

Em outro momento de *Just Above My Head*, o personagem Tony, um adolescente sobrinho de Arthur, tenta encontrar uma definição para a sexualidade do tio. Tony pergunta para seu pai, Hall, se seu tio Arthur era gay ou heterossexual, por ter se envolvido com

15 A sigla LGBTQ refere-se a lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e queer.

mulheres e homens, entre estes Crunch e o adolescente Jimmy, irmão mais novo de Julia. Hall, então, mostra-se bem surpreso com o questionamento do filho: “Eu sei - que antes de Jimmy - Arthur dormiu com muitas pessoas, na maioria homens, mas nem sempre. Tony, eu e sua mãe não criamos você corretamente? Eu - nós - não dissemos para você, há muito tempo, para não acreditar em rótulos?” (BALDWIN, 2000, p. 28 - *Tradução nossa - Grifos do autor*)¹⁶. O que se percebe na fala de Hall é que, apesar de o filho ter sido criado com a ideia de que não se deve rotular as pessoas, inclusive com relação à sua sexualidade, Tony sente a necessidade de colocar o tio em uma posição definida, em uma categoria. O rapaz viu Arthur namorar homens e mulheres ao longo da vida e ficou sem saber se ele era gay ou heterossexual. Isso pode indicar que, na visão de Baldwin, a sociedade procura estabelecer normas e que as pessoas ainda se preocupam com elas, mesmo que tenham sido ensinadas a não o fazerem.

Pessoas como Arthur, que se recusam a ser rotuladas e enquadradas nessas normas, muitas vezes acabam sendo vistas como um perigo, por quererem desestabilizar, desconstruir leis e padrões pré-estabelecidos. Turner faz uma alusão a isso, quando se refere à liminaridade e às pessoas liminares: “Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p. 5). O personagem Eric, de *Another Country*, desafia as estruturas e alicerces de uma sociedade calcada nas distinções binárias, polarizadas, de desejo sexual e de amor. Eric vive um casamento com o francês Yves, por quem sente amor: “Yves, você me ama?” “Sim”, disse Yves. “Que bom”, disse Eric, “porque eu sou louco por você. Eu te amo” (BALDWIN, 1993, p. 222 - *Tradução nossa - Grifos do autor*)¹⁷. No entanto, ao longo do romance, em suas

16 *I know-before Jimmy-Arthur slept with a lot of people-mostly men, but not always. Tony, didn't me and your mother raise you right? Didn't I-We-tell you, a long time ago, not to believe in labels?*

17 *Yves, do you love me? Yes, said Yves. That's good, because I'm crazy for you. I love you.*

aventuras por Nova York, Eric não se furta em transar com Rufus, Vivaldo e Cass, todos eles seus amigos. Com a amiga Cass, Eric tem uma transa casual:

Ele a beijou de novo e tirou os dois prendedores de cabelo dela, de forma que sua cabeleira loira caiu sobre ele. Ele se virou por cima dela e a abraçou. Como crianças, com essa mesma alegria peculiar a elas e tremendo, eles tiraram suas roupas, se descobriram e se contemplaram (BALDWIN, 1993, p. 291 - *Tradução nossa*)¹⁸.

Esse comportamento libertário de Eric, de transitar sexualmente entre homens e mulheres e de transar com seus amigos, se considerarmos os padrões comportamentais das personagens da literatura afro-americana produzida na época de Baldwin, que eram heteronormativos, insere o personagem na transgressão, na marginalidade. Há de se destacar que essa marginalidade se refere a estar à margem da sociedade. Isso engloba Eric na ideia de Turner (1974) sobre pessoas liminares, porque ele também as caracteriza como marginais, indivíduos que rompem padrões. Em uma conversa com seu amigo e amante Vivaldo, sobre a transa com Cass, Eric revela que contou a ela que era casado com Yves: “Cass sabe sobre Yves?” “Sim. Eu contei a ela antes que qualquer coisa acontecesse.” Ele sorriu. “Mas você sabe como é - nós estávamos tentando ser honestos. Nada poderia realmente nos deter naquela hora (BALDWIN, 1993, p. 339 - *Tradução nossa - Grifos do autor*)¹⁹. Pelas palavras de Eric, nesta conversa com Vivaldo, percebe-se que o que moveu os dois foi uma necessidade momentânea, um desejo sexual intenso, que eles

18 *He kissed her again and took the two clips out of her hair, so that her Golden hair fell over him. He turned and held her beneath him on the bed. Like children, with that very same joy and trembling, they undressed and uncovered and gazed at each other.*

19 “Does Cass know about Yves?” “Yes, I told her before anything happened.” He smiled. “But you know how that is—we were trying to be honorable. Nothing could really have stopped us by that time.”

não puderam conter. Mais tarde, na narrativa, Eric e Vivaldo também têm uma transa:

Eles chutaram suas calças para o chão, sem dizer nada - o que havia para dizer? - e não ousaram que um soltasse o outro. Então, como que em um sonho em que se está acordado, perdido e confiante, ele sentiu Eric tirar sua camisa e acariciá-lo com seus lábios entreabertos. Eric se abaixou e beijou Vivaldo no umbigo, meio escondido entre os pêlos, violentos e encaracolados. Isso foi em honra a Vivaldo, ao corpo de Vivaldo, às necessidades de Vivaldo e Vivaldo tremeu como nunca havia tremido antes (BALDWIN, 1993, p. 383-384 - *Tradução nossa - Grifos do autor*)²⁰.

Como podemos notar, na descrição da transa entre Eric e Vivaldo há um misto de desejo e nervosismo, da parte deste último, provavelmente pelo fato de os dois serem amigos e por Vivaldo namorar Ida, amiga dos dois. Eric, por sua vez, parece estar mais relaxado e mostra-se bastante disposto a proporcionar prazer a Vivaldo. Eric também se relacionou brevemente com Rufus, antes de este conhecer sua namorada, Leona. O relacionamento entre os dois foi marcado por amor, por parte de Eric e um forte desejo sexual, da parte de Rufus: “Rufus o tinha observado, sorrindo. Ele sentiu afeição por Eric. E sentiu tesão. Ele andou em direção a Eric e colocou suas mãos nos ombros dele. Ele não sabia como deter a corrente que começava a fluir” (BALDWIN, 1993, p. 46 - *Tradução nossa - Grifo nosso*)²¹. Rufus sentia afeição e desejo por Eric, mas não o amava:

20 *They kicked their trousers to the floor, saying nothing-what was there to say? - and not daring to let go of one another. Then, as in a waking dream, helpless and trustful, he felt Eric remove his shirt and caress him with his parted lips. Eric bowed and kissed Vivaldo on the belly button, half-hidden in the violent, gypsy hair. This was in honor of Vivaldo, of Vivaldo's body and Vivaldo's need, and Vivaldo trembled as he never trembled before.*

21 *Rufus had watched him, smiling. He felt a flood of affection for Eric. And he felt his own power. He walked over to Eric and put his hands-on Eric's shoulders. The current that had begun he did not know how to stop.*

“Ele apenas lembrou que Eric o tinha amado; como agora ele lembrava que Leona o tinha amado” (BALDWIN, 1993, p. 46 - *Tradução nossa*)²². Nesta fala de Rufus, percebemos que ele não amou nem Eric nem Leona, mas foi amado por ambos.

Se esses homens amaram ou apenas foram amados não é a questão mais relevante, o ponto crucial aqui é perceber que Arthur e Crunch, de *Just Above My Head*, Eric, Rufus e Vivaldo, de *Another Country*, sentem desejo sexual por homens e mulheres, sem distinções. São homens que não se prendem ao modelo de sexualidade da sociedade estadunidense e cruzam fronteiras, inserindo-se no entre, na ambiguidade que caracteriza a liminaridade, de Victor Turner (1974), na qual não se tem *status* definido.

Considerações Finais

Ao longo deste texto, relacionamos a ambiguidade da identidade das personagens afro-americanas e do próprio James Baldwin e a sexualidade ambígua das personagens masculinas centrais de seus romances *Just Above My Head* e *Another Country* à ideia de liminaridade e de pessoas liminares, de Victor Turner (1974). Assim, os afro-americanos são liminares porque, como vimos no caso de Baldwin e da personagem Julia, culturalmente não estão nem aqui, nem lá, no caso nem na África, nem nos Estados Unidos, mas em um entre, em uma condição ambígua, na qual não existe *status*. Por sua vez, as personagens masculinas centrais de *Another Country* e *Just Above My Head*, Eric, Vivaldo, Rufus, Arthur e Crunch são liminares por não terem uma sexualidade polarizada, definida e sim ambígua, em um entre-lugar, que transita entre homens e mulheres, sem distinções nem categorizações.

As personagens de James Baldwin, em ambos os romances, são construídas segundo a maneira que o escritor interpreta a sociedade

22 *He remembered only that Eric had loved him; as he now remembered that Leona had loved him.*

estadunidense, mais particularmente a dos habitantes de Nova York. Baldwin ambienta as narrativas em Nova York e retrata a cidade como um espaço multicultural e caótico, de pessoas que não conseguem definir sua identidade. Como reflexão desse espaço caótico, Baldwin traz personagens que não se enquadram em categorias e classificações culturais e sexuais de sua sociedade. Afinal, como já foi dito aqui, para Baldwin, na sociedade americana, mais precisamente a nova-iorquina, não há nada fixo. O comentário de James Baldwin sobre a sociedade estadunidense, a nosso ver, se assemelha à visão que Victor Turner (1974) tem acerca dos artistas (e profetas), quando ele diz que estes são fronteiriços, marginais, pessoas liminares, “que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis e entrar em relações vitais com outros homens, de fato ou na imaginação” (TURNER, 1974, p. 155-156). Logo, essa interligação que Turner faz entre arte e vida, ficção e realidade, com relação aos profetas e aos artistas, se entrelaça, a nosso ver, com o que fizemos ao longo deste artigo, que foi considerar não apenas as personagens de James Baldwin, mas também o próprio escritor, como pessoas liminares.

Referências Bibliográficas

BALDWIN, James. **Another Country**. Vintage Books, New York, 1993.

_____. **Just Above My Head**. Dell Publishing. The Dial Press. New York, 2000.

_____. *No Name in the Street*. In: MORRISON, Toni. **James Baldwin: Collected Essays**. Library of America, New York, 1998.

_____. *Nobody Knows My Name*. In; MORRISON, Toni. **James Baldwin: Collected Essays**. Library of America, New York, 1998.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMPBELL, James. *À margem esquerda*; Tradução de Antônio Machado. -Rio de Janeiro: Record, 2000.

DARSEY, James. Baldwin's Cosmopolitan Loneliness. In: MCBRIDE, Dwight A. **James Baldwin Now**. New York University Press, New York, 1999.

DIEVLER, James. Sexual Exiles: James Baldwin and *Another Country*. In: MCBRIDE, Dwight A. **James Baldwin Now**. New York University Press, New York, 1999.

GILROY, Paul. **Entrecampos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça**. Tradução de Célia Maria Marinho de Azevedo-São Paulo, Annablume, 2007.

MEAD, Margaret & BALDWIN, James. **O Racismo ao vivo**. Tradução de Hélio Alves. Ed. Dom Quixote- Lisboa, 1973.

PHILLIPS, Caryl. Introduction. In: BALDWIN, James. **Giovanni's Room**. London: Penguin Classics. 2001.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. LIGIERO, Zeca (org). Rio de Janeiro, Mauad, 2012.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

RETORNO À *CULVER CITY*: MEMÓRIAS, SENSIBILIDADES E SANGUE NO OESTE

Aline Ferreira Antunes
Nádia Maria Weber Santos

Introdução

Este artigo¹ parte da seleção de algumas revistas da coleção completa do personagem Tex Willer para sustentar a tese de que ele é um andarilho do velho Oeste que transita sem impedimento por cidades, pradarias, desertos e aldeias indígenas de diferentes etnias, isto posto, a partir de discussões realizadas sobre Performances Urbanas.

O título refere-se à revista escolhida para análise no artigo *Retorno à Culver city*², local de nascimento e crescimento do personagem principal da revista homônima, Tex Willer e, portanto, revela dados importantes sobre sua história de vida.

Percebemos o personagem de HQs (*fumetti*) como um andarilho que se traveste de quase todas as personalidades possíveis do Oeste, como por exemplo xerife, ranger, *cowboy*, fora-da-lei, chefe indígena, agente indígena e que, devido a isto, transita por vários territórios dos Estados Unidos (EUA) do final do século XIX: o Oeste, as aldeias indígenas, as grandes cidades (sobretudo Washington e São Francisco). Dentre esses lugares, está Culver City.

1 A primeira autora desenvolve uma tese que versa sobre o personagem Tex Willer, sob orientação da professora Dra. Nádia Weber Santos e co-orientação do professor Dr. Daniel Chistino nas Performances Culturais (UFG).

2 Republicada pela editora Mythos no Brasil no ano de 2005, originalmente publicada na Itália em 2003, em TEX 511 e 512.

O artigo também aborda Culver City como uma cidade fantasma³, o que faz parte do imaginário social estadunidense do Oeste no período em que são retratadas as aventuras do ranger. Em diversos casos os desenhistas e roteiristas representam Tex em cidades que eram centros urbanos movimentados e se transformaram em desertos: casas abandonadas, destruídas pelo efeito do tempo.

Tex, além de ter passagem livre entre os brancos e os indígenas (irmãos vermelhos), é também o herói másculo e viril do Oeste – lugar retratado como espaço marcado por sangue, vingança e justiça. Além disto, acreditamos que a identidade do personagem varia conforme o ambiente que ele frequenta, oscilando principalmente entre Tex Willer e Águia da Noite, que são suas duas personalidades: Tex, quando está entre os brancos e precisa resolver questões com Washington, e Águia da noite quando está entre os indígenas e precisa intervir em massacres ou perseguições ao povo vermelho.

Figura 1 – Tex à esquerda e Águia da noite à direita, pelas mãos de Fábio Civitelli.



Fonte: https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT1VPO_tVbB-4C1Lqs5ec_He4rSk68bSe_rtsgKphvX57QULxIgjZQ para Tex Cowboy e <http://texwillerblog.com/wordpress/?p=65183> para o desenho de Fábio Civitelli (Águia da noite).

3 Sobre o tema, consultar: Ítalo Calvino (2003) e Manguel; Guadalupi (2013).

Optamos por abordar uma das revistas que tratam da interação entre a memória do personagem principal e os lugares que ele frequenta. Neste sentido, a tese aqui defendida é que Tex constitui sua personalidade a partir dos lugares que o moldam, isto é, locais onde passa e “finca raiz”, pois são lugares fundamentais para compreendermos quem é este personagem tão complexo e diferente do Oeste: um *cowboy* que já foi fora-da-lei, que hoje é ranger, que é chefe da tribo navajo, que é herói, é defensor das minorias sociais (negros e indígenas) dos Estados Unidos da América (EUA).

Tex: performances, sensibilidades e memória

Schechner (2006) afirma que “toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance” (*apud* CAMARGO, 2012, p. 3), e isto significa que “tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto [...] quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres”. (SCHECHNER, 2006, *apud* CAMARGO, 2012, p. 2).

O conceito de performances culturais, segundo Camargo (2012) “está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas” (CAMARGO, 2012, p. 1), assim como o “entendimento das culturas através de seus produtos ‘culturais’ em sua profusa diversidade” (Ibid., p. 1).

A questão das sensibilidades e da memória insere-se também aqui pois as performances urbanas representadas nos quadrinhos são reveladoras de um mundo sensível do personagem e se articulam à sua memória à medida que são evocadas as lembranças de eventos passados traumáticos a partir de um lugar (a cidade natal de Tex, por exemplo).

Por sensibilidades, conforme a historiadora Pesavento (2003), compreendemos a percepção e a tradução da experiência humana sen-

sível no mundo, deixada por traços e marcas no mundo concreto – aqui, no caso, em uma literatura popular, ou HQ. “O conhecimento sensível opera como uma forma de apreensão do mundo que brota não do racional ou das elucubrações mentais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo.” (PESAVENTO, 2003, p. 56). As sensibilidades lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade e com formas de se posicionar em relação a este “mundo invisível e irracional”, que constituem também nossas ações. (SANTOS, 2008).

Já a memória, conforme nos explica Gondar (2016), ao recuperar traços de um passado a partir de vestígios memoriais:

■ Não se deixa aprisionar numa forma fixa ou estável [...] Ela é ao mesmo tempo, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento, sendo sua única fixidez a reconstrução permanente, o que faz com que as noções capazes de fornecer inteligibilidade a esse campo devam ser plásticas e móveis”. (GONDAR, 2016, p. 19).

São as memórias de Tex em sua senda pelo país que vamos recuperar em alguns pontos de sua trajetória, a fim de darmos conta de nossa problemática em torno da figura do ranger errante.

O sótão: quem é Tex?

A proposta do subtítulo *O sótão* vem de leituras de Bachelard (2000) quando faz uma metáfora entre a casa e o ser humano. Para o autor, o ser humano se compara a uma casa e quando analisamos o sótão, encontramos memórias, sensibilidades, o que de menos palpável e concreto se tem e o que de mais humano é possível acessar. Entretanto, acreditamos que é preciso partir das personalidades e das características de Tex para posteriormente traçar paralelos com a “casa”, ou as casas do ranger.

A fonte proposta para análise é *Retorno à Culver city*, que retrata a história de Tex Willer e a importância da memória de alguns lugares na vida do personagem, como a cidade de Culver, onde estão enterrados seus parentes (pai, mãe e irmão), e como isto é acontecimento-chave para a compreensão dos fãs e leitores de quem é Tex e o porquê de suas ações em busca de justiça. Além disto, utilizamos também o artigo publicado no blogue *texwillerblog.com* intitulado *As cidades de Tex desenhadas por Fabio Civitelli*, que foi uma exposição feita no 17º Salão Internacional de Banda Desenhada⁴ de Viseu, pois apresenta retrato das principais cidades do personagem na visão do desenhista Civitelli.

A escolha pela revista se deu porque ela retrata uma forte relação entre memória, sensibilidades e retorno ao passado dos personagens para que os fãs compreendam o presente na revista, ligados ao lugar. Este retorno elucida partes das histórias dos *pards*⁵ e de suas trajetórias pessoais, mas mais que isso, são reveladoras da identidade deles e de como se tornaram heróis e rangers⁶, no caso de Kit e Tex.

Tex Willer, cujo nome indígena é Águia da noite, é um *cowboy*, ranger, agente indígena (representante dos navajos), chefe da tribo navajo (porque se casou com a filha do chefe, Lilyth), é justiceiro, vingativo, solitário (exceto pela presença do filho mestiço, Kit Willer). Solitário, pois não tem família (pai, mãe, irmão, todos mortos – assassinados); a esposa foi assassinada. Resta ao herói somente a presença do filho, já crescido, que participa de algumas aventuras, além da parceria dos *pards* Kit Carson e Jack Tigre. Leitores assíduos

4 Em francês as histórias em quadrinhos são chamadas de Bande Dessinée (BD) que às vezes são traduzidas para o português e alguns autores chamam de Banda Desenhada.

5 *Pards* é uma palavra criada por Bonelli para referir-se aos parceiros de Tex: Kit Carson, Jack Tigre e Kit Willer.

6 *Rangers* era uma espécie de polícia dos Estados Unidos do Velho Oeste. Em Tex, os quatro *pards* são *rangers* (mas há uma dúvida quanto à Kit Willer e Jack Tigre) e tem liberdade de ação em qualquer parte do território estadunidense. Além disso, nas revistas são representados como acima dos xerifes.

de quadrinhos percebem que a presença do trágico nas aventuras é uma característica constante dos heróis.

Destacamos este dado da solidão por ser esta uma característica do herói e sobretudo do *cowboy*, que precisa andar pelas pradarias, de cidade em cidade, sem se envolver com ninguém e sem ter pontos fracos. Ele é um herói sem limitações (nem territoriais e nem mesmo de ações, muitas vezes fazendo uso de atitudes que excedem o politicamente correto e a própria Lei), sua performance pelos lugares é livre, portanto.

As aventuras do personagem, criado em 1948, situam-se na segunda metade do século XIX. Sua base de ação é a reserva Navajo, no Arizona, de onde parte para resolver questões em todo o território estadunidense, o que proporciona aos desenhistas darem destaque a monumentos do deserto como o *Monument Valley*.

Tex está sempre pronto a correr em socorro dos amigos, seja sobretudo nas cidades do velho Oeste, que deste modo ainda hoje habitam a nossa imaginação, com as suas peculiares cadeias, barbearias, armazéns, saloons, hotéis, ferreiros, xerifes, pistoleiros e cheias de incríveis perseguições a cavalo e de duelos, seja inclusive nas principais cidades dos Estados Unidos da América como São Francisco, Nova Iorque, Boston, Nova Orleães, Washington, ou até mesmo em cidades canadianas e mexicanas ou ainda em terras mais distantes como a Oceania. (FRANCISCO, José Carlos. Civitelli no salão de BD Viseu 2011. Disponível em: <http://texwillerblog.com/wordpress/?p=30926>. Acesso em 09 ago. 2019).

A cidade é, segundo Soares (2012), sociabilidade: “ela comporta atores, relações sociais, personagens, grupos, classes, práticas de interação e de oposição, ritos e festas, comportamentos e hábitos” (SOARES, 2012, p. 4). Mas a cidade é, ainda, sensibilidade.

A cidade é objeto da produção de imagens e discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia. (SOARES, 2012, p. 4).

Para a historiadora Pesavento (2007, p. 14), as cidades sensíveis “são, por excelência, um fenômeno cultural, ou seja, integradas a este princípio de atribuição de significados ao mundo”, pois “pressupõem a construção de um *ethos*, o que implica a atribuição de valores para aquilo que se convencionou chamar de urbano”. Para a autora, a cidade é objeto da produção de imagens e de discursos que se colocam no lugar da materialidade e do social e os representam. “Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos que este habitar em proximidade propicia”. (PESAVENTO, 2007, p. 14).

Culver city é reveladora destas características das cidades, do urbano do Oeste – que é um lugar muito mais associado à ideia de “roça” como sinônimo de atraso, do que de “cidade” como sinônimo de civilização, progresso, avanço (como as cidades do Leste). Estes lugares de Tex são objetos de sensibilidades e emoções, bem como de memória.

A paisagem urbana carrega consigo traços e rastros de memória, que se mostram tanto para seus habitantes como para os viajantes (SANTOS, 2013b, p. 1). Tex se encaixa nestas duas personalidades, ora como habitante (no rancho ou na aldeia Navajo), ora como viajante (todas as outras cidades do país), e em diversos locais lembranças são despertadas por alguma cena ou então alguma pai-

sagem, como se verá nas revistas selecionadas como fontes para este trabalho.

Têm muitas HQs de Tex que são baseadas em memória de eventos passados – exemplo disto é a da participação do personagem na Guerra de Secessão, que retrata eventos traumáticos (ANTUNES, 2015). Entretanto, *Retorno à Culver city* não se dá da mesma forma. A diferença é perceptível pelos próprios quadrinhos: quando são memória, há um distanciamento do personagem (como no cinema, onde há o distanciamento da câmera) e, em seguida, os quadrinhos vêm tremidos (e não com linhas retas), sendo esta a linguagem que explica aos leitores que agora a narrativa está no passado e não mais no presente dos personagens.

Nesta HQ, por sua vez, Tex vai ao encontro de sua memória – ele vai ao lugar onde cresceu, viveu com sua família e onde a perdeu. O herói não pode ter família, pois isso significa ter um ponto fraco, mas ele pode ter memória – isto é sua fortaleza, o que lhe move. Tex teve família, a perdeu, vingou sua morte. Esta aventura fecha o ciclo ao perseguir os últimos bandidos que restaram desde a época em que sua família foi morta. Para isto, precisou se deslocar da aldeia navajo no Arizona até a cidade de Culver e isto com a ajuda do filho Kit, representando o fechamento de um ciclo e a importância da presença do único familiar que lhe resta.

Retorno à Culver city é uma história chave para a compreensão da vida do personagem. Ela preenche um dos inúmeros *gaps* que os fãs encontram na trajetória de Tex Willer⁷. É por meio da necessidade do *ranger* ir à cidade de Culver, enviado por seu comandante,

⁷ Esses *gaps* se dão porque no Brasil a revista não foi publicada inicialmente em ordem cronológica como na Itália. E mesmo na Itália, no início, Tex não era tão famoso e as revistas não eram as mais vendidas da editora, portanto não havia um cuidado em dar detalhes sobre a vida do personagem. Como eram aventuras publicadas em tiras semanais (com três tiras no máximo) e em jornais, os detalhes eram poucos e a narrativa era mais cheia de ação para aproveitar o pouco espaço destinado ao cowboy. É posteriormente, com o desenvolvimento da revista e consequentemente do personagem, que os autores passam a dedicar mais tempo e espaço, providenciando mais detalhes e retomando partes das histórias que ficaram para trás sem muita explicação, como informações sobre o passado de Tex – tudo foi publicado depois que a revista já se tornara um sucesso de vendas.

que a história do início de sua vida como *cowboy* começa: quando era um rancheiro ao sul do Texas e teve o pai e o irmão assassinados por ladrões de gado que atravessavam a fronteira entre Estados Unidos e México. Este pode ser o gatilho para as ações heroicas de Tex, que não aceita as fronteiras como limite para sua ação⁸. É em Culver city que começa o desenrolar do personagem de quadrinhos *Western* mais famoso do mundo.

Culver city – memória e cidade

No início da aventura⁹, Águia da noite é convocado pelo comando de *Rangers* de Austin para resolver uma questão em Culver city, onde o filho de um juiz encontra-se preso, acusado de estar envolvido com o assassinato de Joe Rebo. Este dado é importante, sobretudo para os leitores mais ávidos de Tex, que serão despertados imediatamente pela memória de dados anteriores: Joe é filho de Tom Rebo, assassino da família de Tex, que fora morto pelo *cowboy*¹⁰.

Os *pards* estão a par de toda a história do passado de Tex e levantam algumas indagações sobre o sobrenome Rebo, ao que o justiceiro responde que Tom Rebo era um enorme patife e teve o que merecia (a morte/vingança pelas mãos dele).

8 Há inúmeras aventuras que o ranger vai até o Canadá ou até o México atrás de bandidos.

9 Originalmente publicada nos TEX 511 e 512, em maio/junho de 2003, na Itália, chega somente em fevereiro de 2005 às bancas brasileiras.

10 À época Tex não era ranger e suas ações o levaram a ser um procurado pela justiça, tendo seu rosto espalhado em cartazes de recompensa.

Figura 2 – o início da história – Tex é convocado pelo comando de rangers para uma investigação.



Fonte: RETORNO À CULVER CITY, 2005, p. 5.

Esta é uma das poucas histórias em que Tex conta exclusivamente com a companhia de seu filho. Imediatamente os dois resolvem partir para desvendarem o que foram chamados pelo comando de *rangers*. A viagem é uma possibilidade também para Tex rememorar a sua família e esse período amargo de sua vida, contando ao filho sua própria história e reforçando para a geração seguinte o desejo de justiça disfarçado como vingança dos culpados pelo assassinato

de sua família. A Lei que Tex segue, e também seus parceiros, como demonstraremos adiante, é a do “olho por olho e dente por dente”.

Os dois vão a cavalo até Flasstaff e de lá embarcam em um trem para o Leste, até Culver City, procuram pela casa do Juiz Harvey T. Henderson, que solicitou a presença do *ranger* ali, e logo de início, Tex tece suas observações a respeito da cidade:

Figura 3 – a chegada de Tex e Kit à Culver city e a impressão do ranger.



Fonte: RETORNO À CULVER CITY, 2005, p. 7.

A cidade é apresentada aos leitores como um polo civilizatório, contraposta à imagem que o *ranger* tinha em sua cabeça do lugar: um pequeno aglomerado de casas, com características essencialmente rurais, forte presença de ranchos de colonos, dentre eles, o dos Wil-ler, além do grande cultivo de pecuária bovina e presença de alguns mexicanos (marcada pelas trocas de palavras entre os personagens em espanhol), uma vez que estão situados na fronteira com o Méxi-co¹¹. Em contraposição a esta imagem do passado que Tex guarda,

11 É importante lembrar que o Texas era território mexicano até 1845 quando foi anexado voluntariamente aos Estados Unidos sendo o 28º estado do país. À época incluía também os atuais Novo México, Oklahoma, Kansas, Wyoming e Colorado.

Culver city está mais urbanizada: com ruas mais largas e uma maior quantidade de prédios, não mais caracterizada como rural, mas sim urbana, o que distancia também da ideia de Oeste (lugar inóspito, marcado pelo rural, sofrido, de fronteira).

O juiz pede ajuda a Tex para seu filho adotivo, Pat, cujo pai biológico, Ed Sullivan havia sido morto à traição por Tom Rebo, o mesmo assassino do irmão de Tex, Sam Willer. O juiz, já quase em leito de morte, diante da situação extrema, revelou a Pat quem era seu pai verdadeiro.

Com vinte e um anos de idade, Pat resolve investigar a morte do pai e o que estava relacionado a seu assassinato. Sem avisar onde iria para o pai adotivo, Pat é envolvido em problemas e acaba preso, acusado de um assassinato que não cometera contra Joe Rebo, filho de Tom Rebo. A missão de Tex e Kit é investigar o caso e, se inocente, libertar o prisioneiro.

Figura 4 – o juiz Harvey Henderson revela o problema da história.



Fonte: RETORNO À CULVER CITY, 2005, p. 16.

Aproveitando que se encontra em sua cidade natal, Tex resolve visitar o antigo rancho da família e as lápides de seus entes queridos.

Este é um momento retratado na revista de maneira solene e respeitosa, sem trocas de palavras, sem onomatopeias. Ou seja, reina o silêncio do rancho enquanto os dois, pai e filho, rememoram a família assassinada, nutrem o ódio pelos responsáveis, e se comprometem, no presente, a lutarem por verdade e justiça, já que é uma questão pessoal. Toda a leitura dos quadrinhos deve, neste momento, ser feita somente pelas imagens e detalhes das expressões no rosto de Tex e Kit.

Figura 5 – Tex e Kit visitando o antigo rancho da família e os túmulos dos Willer.



Fonte: RETORNO À CULVER CITY, 2005, p. 16.

Acreditamos que a seguinte citação de Bachelard (2000) resume de maneira acertada o retorno de Tex à Culver city:

Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as lembranças deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo

exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. (BACHELARD, 2000, p. 209).

Apesar de serem insubstituíveis as lembranças da casa e de não serem a mesma coisa que a nova casa de Tex (a aldeia navajo), o retorno ajuda, inclusive, o personagem a se firmar em seu propósito de justiça, vingança e serviço da Lei. Auxilia também a rever os túmulos da família, colocando-o novamente na estrada da busca pela verdade do crime que Pat é acusado e da prevalência da justiça. Ele está pronto para o final da aventura.

O desfecho de *retorno a Culver city*

A investigação que era para ser simples se complica: Kit e Tex acabam presos em uma cela, acusados injustamente pelo xerife, com testemunhas, de três assassinatos. Com a ajuda do advogado do caso, conseguem avisar os *pards* Carson e Tigre na reserva indígena, que partem para ajudar os dois. Tigre, ao receber a carta do advogado elucidando a questão, se expressa: “Culver city é uma cidade maldita para Tex”. É onde perde sua família e agora se encontra preso injustamente acusado de triplo homicídio, juntamente com seu filho.

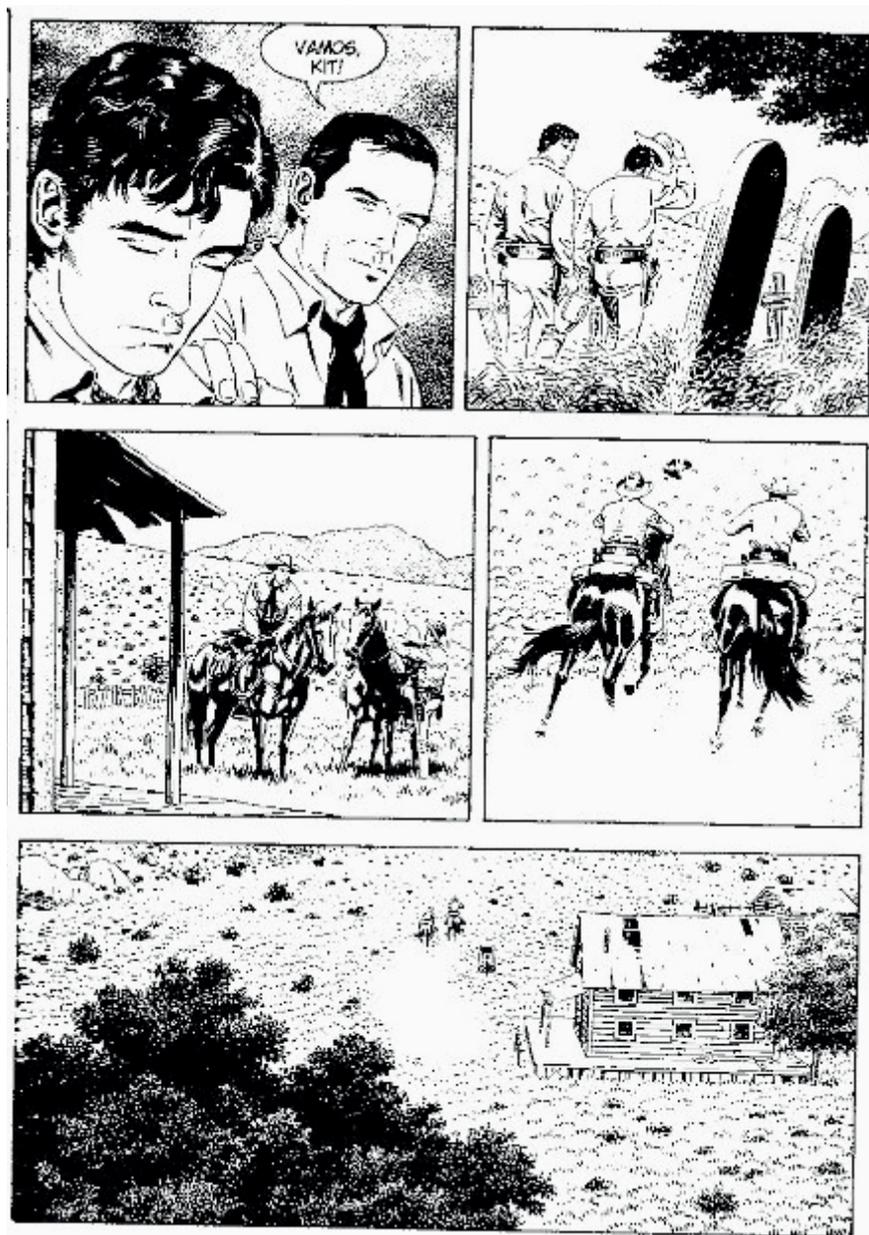
Jeanne-Marie Gagnebin (2004), a partir de Michel de Certeau, aborda a memória enquanto um “rito de sepultamento” para mostrar que situações e assuntos delicados, caros à humanidade (holocausto, ditaduras militares) devem ser lembrados e relembrados de forma a proporcionarem tanto um sepultamento quanto evitarem que se repitam. A memória, como afirma Barros (2004), atua neste sentido, simultaneamente entre o apaziguamento, o esquecimento e a conservação. Os traumas do personagem de quadrinhos precisam ser relembrados de modo

a serem sepultados não somente os familiares, mas também a memória, o amargor da lembrança para darem lugar a lembranças positivas e distantes.

A sequência de quadrinhos reproduzida anteriormente é uma das mais importantes da história de vida do personagem, e ponto chave para a construção do caráter dele e para compreendermos, por meio das leituras (muito mais das imagens que das falas) que é um acontecimento que molda o personagem: seu senso de justiça e de vingança.

Segundo Paul Ricoeur (2007) a memória é um “*sous venir*”, um vir de baixo, uma lembrança que brota do inconsciente, mas não é uma percepção “pura” do real, é apenas um acesso ao passado. A HQ se conclui mantendo o tom melodramático que evoca a memória da família Willer assassinada e o início da trajetória do *ranger* como justiceiro (e vingador), com Tex e Kit visitando o túmulo do irmão. É uma memória que brota do íntimo do personagem, por isso representada de maneira triste. No meio da revista aparecem somente os túmulos do pai e da mãe, mas o desfecho da história, precisa, além de evocar a memória da família, também reforçar a ideia de que agora há, finalmente, um ponto final na dinastia dos Rebo. O túmulo de Sam Willer (irmão) reforça a ideia de que a justiça (vingança) foi feita e que a lei foi cumprida. É o desfecho desta parte da vida de Tex Willer. Mais uma vez o instante é solene e silencioso, recuperando uma sensibilidade que se mostra ritualística destes momentos de passagem.

Figura 6 – Tex e Kit se despedem dos túmulos dos familiares



Fonte: RETORNO À CULVER CITY, 2005, pp. 24 – 28.

Culver city é, definitivamente, um lugar de memória (NORA, 1993) para a família Willer pois as lápides marcam onde está a memória de tempos bons e tempos trágicos também, do passado. A falta dessa memória leva o personagem a nutrir mais sede de justiça. Os *gaps* entre os quadrinhos, interpretados pelo leitor, nos levam a perceber a tristeza do personagem, a ideia de se sentir responsável por aqueles que estão de alguma forma injustiçados e envolvidos com Rebo. Aqui, sensibilidade e memória se justapõem.

As paisagens que vemos nos quadrinhos, nos levam a pensar a paisagem como uma “quarta dimensão” do espaço urbano, “aquela da significação, do sentido, do simbólico, perpetuados por uma memória que, em paralelo aos atributos físicos do lugar, constituem sua “personalidade”, sua identidade” (SANTOS, 2013b, p.8). A história da cidade, portanto, deixa traços memoriais que são absorvidos pelas camadas construídas no tempo – observação esta que nos faz pensar em uma identidade urbana em palimpsesto, relacionada à própria memória do personagem (SANTOS, 2013b).

A sensação de Tex ao se lembrar do passado é de estranhamento. É como se fosse um filme do qual ele não é personagem, mas sim telespectador, é um olhar de quem está de fora, há um distanciamento daqueles tempos. Ele não entra na casa pois prefere as lembranças de como era antes e não a visão do presente – uma casa abandonada e deteriorada pelo tempo.

As memórias, repletas de subjetividade, reativam imagens e símbolos de um passado, mesmo que de forma invisível aos olhos do presente (SANTOS, 2013a). Nem todas as pessoas assumem seus imaginários de forma consciente e, dependendo de como estas imagens chegam, quais emoções elas tocam, quais percepções elas revelam.

Ao se aproximarem das lápides, Tex fica à frente e Kit é desenhado atrás do pai, ambos com chapéus nas mãos, em sinal de res-

peito. O distanciamento dos personagens com o passado (sobretudo de Tex) é sentido pela própria forma de representá-lo, quando o desenhista traz cenas de quem observa de longe, ou panorâmicas, com vistas de cima como um observador estranho, que também não participa da cena. Este observador é o próprio leitor que participa como espectador da cena, mas que também se sente parte da história, compartilha os sentimentos dos personagens.

“Examinada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (BACHELARD, 2000, p. 204), neste sentido, toda essa HQ é a metáfora da casa de Tex, de seus primórdios, de quando era ainda um simples rancheiro no Texas com seus familiares. Um mergulho nesta história é um mergulho no íntimo do personagem, é como se ele se abrisse aos seus fãs e se mostrasse menos bruto e mais sensível, mais humano, é também uma aproximação com os próprios leitores, pois retrata o lado humano do herói. Esses sentimentos e essas características raramente aparecem nas HQs de Tex.

Para Bachelard (2000), apoiando-se em Carl Gustav Jung:

Há um sentido em tomar a casa como um *instrumento de análise* para a alma humana. [...]. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. (JUNG, 2000, pp. 204 – 205, grifo do autor).

A casa de Tex já não existe mais, pelo menos não no sentido original: seus familiares estão todos mortos, ele virou as costas para o passado e não voltou mais. O mato alto em volta dos túmulos de sua mãe e seu pai são reveladores disso. O retorno à casa pode ser não só para a investigação, mas pela necessidade do encontro entre

o presente e o passado. Tex volta a Culver city acompanhado de seu filho, seu presente e sua nova morada. Agora, depois de casado e de ser pai, ter a esposa morta, os pais mortos, lhe resta somente o filho (a cópia do pai como apresentado na revista *Tal pai, tal filho* (2006)).

A HQ conta ainda com uma matéria de contracapa escrita por Julio Schneider intitulada “Os brutos também têm sentimentos”, legítima narrativa que denota sensibilidades.

Tex é o legítimo caubói durão, sempre decidido, que nunca hesita diante da mais árdua situação, que não tem dúvidas nem crises de consciência, que sabe que Bem e Justiça estão de um lado e Mal e Corrupção de outro e ponto final. Sentimentos, amor, mulheres... esses elementos praticamente nunca estão presentes nas aventuras do [...] ranger de Gian Luigi Bonelli [...]. (SCHENEIDER, apud RETORNO À CULVER CITY, 2005, p. 221).

Em algumas aventuras, de outros roteiristas Tex demonstra seu lado humano e menos durão (a história em que perde sua esposa, *Juramento de vingança* (1999), por exemplo), mas nunca aberta e profundamente. *Retorno a Culver city* idealiza a volta às origens do personagem, desenhada por Civitelli, e está carregada de sentimentos e sensibilidades, sobretudo ao rever o rancho e os túmulos de seus familiares.

Outra HQ que se baseia muito na memória do personagem e na ideia de vingança é a *Juramento de vingança* que retrata a história do assassinato de sua esposa e sua caça aos responsáveis pelo crime. A mesma já foi objeto de análise no artigo *A construção da masculinidade de Tex Willer* (ANTUNES, 2018) e é também acontecimento central para a compreensão de quem é este viajante, este andarilho do Oeste, este vingador, justiceiro e *ranger* a serviço da lei.

Considerações Finais

Este artigo levanta questões que ainda não haviam sido pensadas, como por exemplo a territorialidade do Oeste, as trajetórias de Tex e suas andanças pelos espaços urbano e rural.

Não só a história do personagem é construída em cima de sangue, mas o próprio país firma sua identidade com guerras, segregações, caça, perseguições a indígenas, a negros, a bisontes, à dita terra prometida. Todos estes temas que aparecem em HQs de Tex.

Segundo Jeudy (2005): “a cidade não serve apenas de cenário [...]. Ela é território de confronto de olhares, um campo de batalha de percepções e sensações” (JEUDY, 2005, p. 57). Neste sentido, Culver city é este lugar de batalha de sentimentos para Tex por ser um lugar marcante na história do personagem. O problema do filho do juiz é apenas uma “desculpa” para os roteiristas e desenhistas contarem esta parte da história do *ranger*. As sensibilidades e emoções dos personagens são despertadas pelos lugares de memória que eles frequentam: a lápide da esposa de Tex¹²; o rancho onde cresceu e perdeu seus familiares.

Para Pesavento (2007, p. 15): “uma cidade sensível aquela que é responsável pela atribuição de sentidos e significados ao espaço e ao tempo que se realizam *na e por causa* da cidade”. Seguindo o pensamento desta autora, é decorrente deste processo imaginário que o espaço se transforma em um portador de memória. Para ela, são ainda estes “processos mentais de representação da realidade que permitem que inventemos o *passado* e construamos o *futuro*, que estabeleçamos as distinções entre *rural* e *urbano*, que classifiquemos ideias e práticas como *modernas* ou *arcaicas*, e que consideremos certas cidades como turísticas, rentáveis, sustentáveis” (PESAVENTO, 2007, p. 15).

¹² Aparece em Juramento de vingança (1999).

A cidade de Tex e suas sensibilidades exploram isto ao máximo na história, mesmo que permeadas por seus feitos e suas batalhas. Não explicitando a sensibilidade do *ranger*, os roteiristas e desenhistas as projetam nos elementos da cidade e nas memórias que surgem de seus rastros e vestígios do passado.

“A exposição da cidade, as maneiras de pensá-la, de representá-la, se cristalizam em torno da imagem” (JEUDY, 2005, p. 59) e não é diferente com as cidades por onde Tex passa ou onde tem alguma história importante: elas são consolidadas na memória dos leitores por meio da representação gráfica e são associadas por meio das imagens, por exemplo: Culver city será sempre lembrada pelas lápides e pelas lembranças tristes da família do *ranger*.

Seguindo a metáfora da casa em Bachelard, Culver city é a HQ que representa o mergulho no ser do personagem Tex, que possibilita irmos ao “sótão” de suas ideias, de seus sentimentos, sobretudo em relação ao passado e à morte de sua família: primeiro os pais e irmão, posteriormente a esposa navajo.

Para Tex, retornar à casa natal significa mergulhar no passado e relembrar, rememorar momentos bons e outros não tanto (o assassinato dos parentes). Retornar à casa é retornar a si mesmo, é firmar-se em seu propósito e é isto que ele faz: continua firme em sua jornada em busca da justiça para o filho do juiz – a investigação torna-se uma questão pessoal.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Aline Ferreira. A construção da masculinidade de Tex Willer. **Caderno Espaço Feminino**. V. 31, n. 2, 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/396255>. Acesso em 18 ago. 2019.

_____. **Tex e os tipos raciais:** 1953-2000. 2019. 164f. Dissertação (mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

_____. **Tex Willer:** o mito do herói estadunidense produzido na Itália. 128f. Trabalho de Conclusão de Curso (bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. **Performances Culturais:** Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. 2012. Disponível em: https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/Performances_Culturais__Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise-Robson_Carmargo.pdf. Acesso em: 18 jul. 2019.

FRANCISCO, José Carlos. Civitelli no salão de BD Viseu 2011. Disponível em: <http://texwillerblog.com/wordpress/?p=30926>. Acesso em 09 ago. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história e testemunho. In: NAXARA, Marcia. (Et. Al.). **Memória e ressentimento:** indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Edunicamp, 2004.

GONDAR, Jô. **Cinco Proposições sobre Memória Social.** Páginas 19-40. Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social, Rio de Janeiro, Edição Especial 'Por que Memória Social?' v. 9, n. 15, 2016. Disponível em:

JEUDY, Henri Pierre, JACQUES, Paola Berenstein (Orgs.). **Corpos e cenários urbanos**: territórios e políticas culturais. Salvador: EDUFBA; PPG-FAUFBA, 2006.

_____. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JUNG, C.G. “Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo”. In: _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPE, Gianni. **Dicionário de lugares imaginados**. Lisboa: Edições tinta-da-China, 2013. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/ipad/dicionariodelugaresimaginarios.pdf>. Acesso em 19 ago. 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In **Projeto História**. Revista do programa de estudos de pós-graduados em história do departamento de história da PUC/SP. Nº 10, dez. 1993, pp. 7-28. Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>. Acesso em 22 ago. 2012.

PESAVENTO, Sandra. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, vol. 27, nº 53, São Paulo jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>. Acesso em 09 ago. 2019.

PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. BH: Autêntica, 2003.

PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n 16, 1995, p. 279-290. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2008/1147>. Acesso em 09 ago. 2019.

RICOEUR, Paul. A memória exercitada: uso e abuso. **In: A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Ed. Da Unicamp, 2007.

SANTOS, N. M. W. Rastros memoriais de paisagens urbanas: a identidade em palimpsesto da cidade de Quebec/Canadá. **Revista Latino-Americana de História**, v. 2, p. 54-74, 2013b. Disponível em: <http://projeto.unisinos.br/rla/index.php/rla/article/viewFile/332/233>. Acesso em 09 ago. 2019.

_____. Memória como narrativas do sensível: entre subjetividades e sensibilidades. In: Cleusa Maria Gomes Graebin; Nádia Maria Weber Santos. (Org.). **Memória Social: questões teóricas e metodológicas.** 1ed. Canoas: UniLasalle, 2013a, v. 1, p. 131-156.

_____. **Histórias de sensibilidades e narrativas da Loucura.** Porto Alegre, Ed. da Universidade/ UFRGS, 2008.

SOARES, Bruno Brulon. **Entre o reflexo e a reflexão: por detrás das cortinas da performance museal.** Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola. 4. 2012. Petrópolis. Anais. MAST/UNIRIO, 2012. s/p.

TEX JURAMENTO DE VINGANÇA. São Paulo: Mythos, n.150, jul. 1999.

TEX RETORNO À CULVER CITY. São Paulo: Mythos. N. 511/512, 2003.

TEX OS GRANDES CLÁSSICOS O FILHO DE TEX. São Paulo: Mythos, v. 4, ago. 2006. [original de 1961 Itália – TEX 12/13, Bonelli e Galep].

SOBRE AUTORAS E AUTORES

ALCIONE GOMES DE ALMEIDA

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG).

E-mail: alcionegomes3@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3751164387465260>

ALINE FERREIRA ANTUNES

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre, licenciada e bacharel em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente atua como docente na SEDF/GDF.

E-mail: ferreiraantunesaline@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9327358239672893>

ANA RITA VIDICA

Doutora em História (FH-UFG e EHESS-Paris), Mestre em Cultura Visual (FAV-UFG) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (FIC-UFG). Atualmente é docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás (UFG) e membro do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI) e do Grupo de Pesquisa REdArtH Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades.

E-mail: ana_rita_vidica@ufg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9011537191118959>

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 Universidad de Caldas. Pesquisador produtividade do CNPq.

E-mail: cleomarrocha@ufg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3101472478227026>

ELDERSON MELO DE MIRANDA

Pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo. Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas. Licenciado em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná e em História pela Universidade Federal do Acre. Tem experiência como professor de artes no ensino superior e educação básica. Atuou como editor de conteúdos pela Editora Positivo. Principais campos de interesse: arte, ensino de arte, ensino do cômico e performances educacionais.

E-mail: eldersonmelo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7743250278945993>

GABRIELA ALVES CAMPOS

Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Goiás e mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na linha de pesquisa Mídia e Cultura. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI), dedica-se ao estudo da comunicação visual. O interesse de estudo atual é em análise de exposições fotográficas, fotografias documentais e visualidades.

E-mail: jornalistagabrielacampos@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0765959273395330>

JANICE DE ALMEIDA MATTEUCCI

Graduada 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 no Programa de Pós-Graduação 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.

E-mail: janicematteucci@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9839111464042202>.

JOSIANE KUNZLER

Doutora em Museologia e Patrimônio, mestre em Geologia, na área de Paleontologia, e formada em Ciências Biológicas. Atualmente é pesquisadora PCI (CNPq/MCTIC) do Museu de Astronomia e Ciências Afins e consultora voluntária da Fundação Araporã. Tem experiência em projetos de curadoria em museus de ciências/história natural, em pesquisas sobre musealização e patrimonialização dos fósseis e popularização científica. É vice-líder do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ações de Extensão em Performances Culturais, Memória Social e Museologia - GEPEMM (PPGPC/UFG - CNPq) e colaboradora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Museologia e Interdisciplinaridade - GEMINTER (UFG - CNPq).

E-mail: kunzler.josi@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1869589332989952>

LETÍCIA WAYNE MATTEUCCI

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (UNIALFA), Acadêmica de Pedagogia (UNIP), Pós-graduanda em Psicopedagogia (FAVENI) e Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), orientada pela Profa. Vânia de Oliveira.

E-mail: leticia_wayne@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2732044669917732>

LUCIENE DE OLIVEIRA DIAS

Doutora em Antropologia, professora da Universidade Federal de Goiás vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Coordenadora do Pindoba – Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença. Pesquisa sobre construções de gênero e sexualidades, antirracismo e diferença anguladas pela Antropologia, Comunicação e Performances Culturais.

E-mail: luciene_dias@ufg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7270892768281076>

MARCELO FECUNDE DE FARIA

Doutorando em Performances Culturais – UFG, mestre em Performances Culturais – UFG, professor e ator, pesquisa máscaras brincantes em Goiás, graduado em Teatro pela UNB.

E-mail: fecunde@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4478639123064337>

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). Doutorando em Performances Culturais pela UFG.

E-mail: mayler.olambra@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3101472478227026>

NÁDIA MARIA WEBER SANTOS

Bolsista Produtividade do CNPq. Pós-doutora pela Université Laval (Québec/Canadá). Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sanduíche na EHESS Paris. Mestre em História pela UFRGS. Graduação em Medicina pela PUC-RS e em Enfermagem pela UFRGS. Professora permanente no PPG em Performances Culturais da UFG (Goiânia). Curadora do Acervo Sandra Jatahy Pesavento do IHGRGS.

E-mail: nmmws@gamil.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642>.

PAULO ROGÉRIO BENTES BEZERRA

Doutorando em Performances Culturais, pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Performances Culturais, pela Universidade Federal de Goiás. Especialista em Métodos e Técnicas de Ensino, pela Universidade Salgado de Oliveira. Bacharel em Letras-Inglês, pela Universidade Federal de Goiás. Licenciado em Letras, Português e Inglês, também pela Universidade Federal de Goiás. Membro do Pindoba-Grupo de Pesquisa em Narrativas da Diferença.

E-mail: paulobentes917@gmail.com

Link do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6611349266442189>

RALYANARA MOREIRA FREIRE

Doutoranda em Antropologia Social pela Unicamp. Mestra em Ciências Sociais e Humanidades pela UEG. Integra o Pindoba – Gru-

po de Pesquisa em Narrativas da Diferença. Desenvolve pesquisas nas áreas antropografia, cultura e política; relações de gênero e sexualidades; e fazeres cotidianos. Trabalha como artista têxtil utilizando bordados, costuras, fotografias e recortes de jornais.

E-mail: ralyanara@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8913197481120011>

ROBERTA MACHADO SILVA

Mestranda em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Pós graduada em Construção Civil (UFG) e em Gestão Empresarial pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Gestora da Associação PalhaCia. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Goiás.

E-mail: eupalhaça@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0706413737226433>

ROBSON CORRÊA DE CAMARGO

Idealizador e fundador do Programa de Pós Graduação em Performances Culturais da UFG (2011, Mestrado e Doutorado). Encenador e crítico de teatro, coordena a Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais, financiamentos CNPQ, FAPEG, CAPES, FUNAPE, ERASMUS+. Livros publicados: “Brazilian Theater, 1970/2010” (2015, McFarland, org. with Eva Bueno); “O Gestual no Teatro: Melodrama, Pantomima e Teatro de Feira” (2020, Editora Fi); “Música na Contemporaneidade” (2015, PUC/GO org. com Claudia Zanini); “O Mundo é um Moinho: Reflexões Sobre o Teatro Popular no séc. XX”; “Performances Culturais” (Hucitec org. com Eduardo Reinato e Heloisa Capel). Conselhos editoriais: Editora Anthem Press - Série de Livros sobre Performances e Teatro (Inglaterra), Moringa (UFPb), e Rebento - Revista de Artes do Espetáculo (UNESP). Exerceu atividade de crítico teatral na Folha de São Paulo (1983-1987) e

no semanário Movimento (1976-1977). Colaborador da Wikipédia e da série de livros didáticos da Editora Moderna. Encenações: <https://maskaranucleodepes.wixsite.com/maskara>. Artigos em https://www.researchgate.net/profile/Robson_Camargo/research

E-mail: robson.correa.camargo@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9964594962008164>

RODRIGO PEIXOTO BARBARA

Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. PERFORMATOR licenciado em Artes Cênicas pela UFG e Pedagogo com especialização em Neuropsicopedagogia Clínica pela Faculdade Dom Alberto/RS. No campo cênico experiência e desenvolve estudos com ênfase no triálogo: interpretação, dança (expressão corporal/Somato-psicopedagogia) e arte-teatro-educação. No âmbito educacional vivencia e dialoga com o pensamento de Paulo Freire e Jorge Larrosa. É pesquisador das Performances Culturais: cênicas, literárias e filosóficas, sendo um experimentADOR das Poesias Transgressoras de Manoel de Barros, aventureiro do e no pensamento nietzschiano acerca do Trágico, afim dos Platôs de Gilles Deleuze e Félix Guattari e da Crueldade e do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. Enfim, adepto e propulsor dos pensamentos que afirmam e confirmam a vida como potência de integração, alegria, arte, criação e, consequentemente, de conhecimento libertário.

E-mail: teatrodrigo.arte@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3448510797705974>

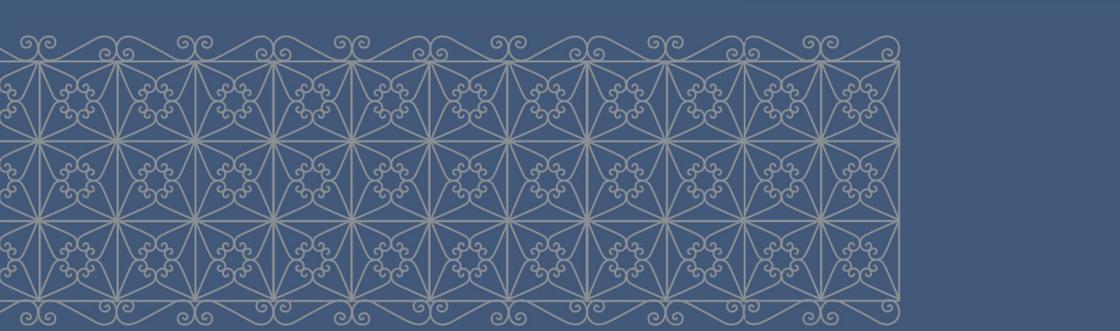
VÂNIA DOLORES ESTEVAM DE OLIVEIRA

Museóloga, com Mestrado e Doutorado em Memória Social (UNIRIO) e Pós-Doutorado em Artes (UERJ). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais e

vice coordenadora do Bacharelado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Líder do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ações de Extensão em Performances Culturais, Memória Social e Museologia - GEP Emm (PPGPC/UFG - CNPq)

E-mail: vania_de_oliveira@ufg.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1883361659918132>



Para entender o fenômeno cidade, diferentes disciplinas e saberes precisam ser acionados: geografia, história, sociologia, economia, engenharia, ciência política, além da arquitetura e urbanismo. Assim como a pluralidade dos espaços urbanos obrigam/conduzem a uma interdisciplinaridade acadêmica, os autores, autoras e textos aqui reunidos também refletem essa diversidade disciplinar e temática.

Nesse sentido, **convidamos leitores e leitoras do Urbano Palco II a um passeio virtual pelas cidades e performances urbanas reunidas aqui** pelos 12 textos apresentados. A performatividade urbana analisada sob diversos focos "permite vermos as práticas, os lugares de troca cultural e de transmissão de conhecimento e valores" (BARROSO, 2018, p.157) que só são estabelecidos a partir da convivência ativa de grupos sociais heterogêneos que completam a cidade enquanto um corpo vivo.

ISBN: 978-65-5859-067-5



9 786558 590675

