

Vazantes



**REVISTA
DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES**

DO INSTITUTO DE
CULTURA E ARTES
ICA/UFC



Revista Vazantes - Gestão 2020-2021

A Revista Vazantes (ISSN: 2594-5491) é uma publicação seriada, de fluxo contínuo, e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará (PPGARTES/ICA/UFC). Seu escopo está relacionado a aspectos que tangenciam as poéticas da criação e do pensamento em artes.

A Vazantes tem como objetivo ampliar a visibilidade das pesquisas em debate por docentes, discentes e egressos dos programas de pós-graduação; assim como, ser um importante dispositivo de construção da rede de conhecimento em artes proposta pelo PPGARTES.

Coordenação Editorial: Profa. Dra. Milena Szafir

Editoras Associadas: Profas. Dras. Jo A-mi e Natacha Muriel López Gallucci

Assistente Editorial: Caio Victor Brito e Nilo Lima



Projeto Gráfico vol.5: Milena Szafir e Nilo Lima (a partir de identidade visual de Fernanda Porto)

Diagramação vol.5: Nilo Lima

Revisão vol.5: Jo A-mi, Natacha Muriel López Gallucci, Álvaro Pino Covielo, Beatriz Samara, Gabriel Moita Lima, Ícaro Lênin Maia Malveira, João Batista Veras Leôncio, Lys Vedra, Patricia Morais, Rafael Martins Nogueira e Roberta Filizola

Conselho Editorial (2017-2021)

Christine Greiner, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Antonia Pereira, Universidade Federal da Bahia

Eduardo Passos, Universidade Federal Fluminense

André Carreira, Universidade do Estado de Santa Catarina

Élida Tessler, Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Eric Alliez, Kingston University London, Inglaterra



Paulo Bernardino Bastos, Universidade de Aveiro, Portugal

Denilson Lopes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

André Lepecki, New York University, EUA

Ciane Fernandes, Universidade Federal da Bahia

Sandra Meyer, Universidade do Estado de Santa Catarina

Maria Manuela Lopes, Universidade do Porto, Portugal

Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense

Acesse:

<http://periodicos.ufc.br/vazantes>

<https://www.instagram.com/revistavazantes/>



SUMÁRIO

2 FICHA TÉCNICA

5 SUMÁRIO

8 COMO CITAR

EDITORIAL

9 **21 de 21...**
_Milena Szafir

12 **Dossiê Cultura(s) do(s) Cariri(s): polifonia do Nordeste como profusão da diversidade**
_Andreia Aparecida Paris / Natacha Muriel López Gallucci / Roberto Marques

ARTIGOS / ENSAIOS VERBAIS / PROPOSIÇÕES POÉTICAS

19 **Entre imagens e rezas: os significados do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto no teatro cearense contemporâneo**
_ Francisco das Chagas Alexandre Nunes de Sousa / Vitor Gabriel Sobreira Tavares

46 **Stênio Diniz: vislumbres**
_ Jeanine Torres Geammal

91 **À procura de Capela: confabulações da imagem travesti no Crato-CE (1960-1980)**
_ Ribamar José de Oliveira Junior

136 **Um canto para o Cariri**
_ Ives Romero Tavares do Nascimento

142 **Brincadeiras da cultura popular em Juazeiro do Norte-CE: trânsitos e dinâmicas plurais**
_ Antonio Lucas Cordeiro Feitosa



- 179 A Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri: um sujeito coletivo feminista em formação**
_ Suamy Rafaely Soares
- 219 Rememória Kariri: uma flecha para iluminar o coração**
_ Tereza Raquel Arraes Alves Rocha
- 232 Lugares, performances e representatividade: trajetórias políticas femininas no Cariri Cearense**
_ Antônia Eudivânia de Oliveira Silva
- 260 Caras, bocas e caretas: Reisado Caretas de Couro – Potengi/CE**
_ Nayana Camurça de Lima / Sebastião de Paula
- 272 Oásis do Sertão**
_ Jordianne Moreira Guedes
- 278 Marias de cá**
_ Monique Cardoso Ferreira
- 286 As Cantigas de Memórias do Belmonte**
_ Cícero Antônio Galdino Nascimento/ Marisa do Nascimento Galdino/ Francisca do Nascimento Galdino Rolim/ Francineide do Nascimento Galdino
- 293 Homenagem aos Irmãos Aniceto**
_ Isaac Helder Alves Silva
- 300 Choro de minha mãe**
_ Danielle de Oliveira Cardoso Joia
- 308 CEP: Carta ao/à espectador/a pandêmico/a**
_ Cecília Lauritzen/ Igor Miranda/ Lívio Diego Duarte Brandão/ Lucas Galdino/ Sâmia Ramare



- 316 Metodologias de Pesquisa no Cariri: Entrevista com Leonardo Guelman**
_ Rodolfo Moraes de Andrade / Auris Flor Maciel da Silva / Quéfren Arsênio Rodrigues / Walisson Angélico de Araújo
- 346 O Curta Taquary e sua cartografia afetiva de possíveis: notas sobre o cinema do interior do Nordeste**
_ Marcelo Ikeda
- 378 A Apropriação enquanto processo da alegoria na arte contemporânea**
_ Jamile Siliane da Silva / Antonio Carlos Vargas Sant'Anna
- 402 Bicicruze: Corrida Maluca**
_ Andressa Boel
- 417 Corpo-câmera: uma proposta performativa para essa pandemia**
_ Fabio Manzione Ribeiro/ Marina Mapurunga

ENTREVISTAS

- 425 Arte contextual e as condições do Antropoceno. Entrevista com Paul Ardenne**
_ Fernando Codeço/ Julia Naidin

RESENHAS

- 445 Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso – uma resenha**
_ André Luís Castilho Pitol

TRADUÇÕES

- 457 Por quê Apropriação?**
_ Kenneth Goldsmith



Vazantes

Intervalos & Ritmos

Palavras-chave: Memória, Música, Rímica, S.O.F., Rádio Castro

Resumo

Publicado: 2020-12-23

Como Citar

Intervalos & Ritmos. (2020). PKDcast#1. Revista Vazantes, 4(2), 254-264. <https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2020.2.61082>

Formatos de Citação



PDF | episódios 1 a 4

Publicado
2020-12-23

Como Citar

Intervalos & Ritmos. (2020). PKDcast#1. Revista Vazantes, 4(2), 254-264. <https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2020.2.61082>

Formatos de Citação

- ACM
- ACS
- APA
- ABNT
- Chicago
- Harvard
- IEEE
- MLA
- Turabian
- Vancouver

Baixar Citação

- Endnote/Zotero/Mendeley (RIS)
- BibTeX

Como Citar

1. Acesse <http://periodicos.ufc.br/vazantes/issue/archive>
2. Procure pela edição na qual esteja o trabalho desejado;
3. No sumário da edição, clique sobre o título do trabalho;
4. À direita do resumo, você encontrará o item “Como Citar”;
5. Na caixa “Formatos de Citação”, você escolhe em qual das diferentes normas (ABNT, Chicago, etc.) você necessita que esteja a referência bibliográfica e o sistema atualizará automaticamente para que você simplesmente copie a correta formatação solicitada.

Observações:

- (a). O link com o referente número DOI aparecerá juntamente à citação;
- (b). Também é possível exportar os dados de citação para softwares gerenciadores de referências, como o Zotero, Mendeley, etc.
- (c). Visite os tutoriais para OJS realizados em vídeo pela equipe da Revista Vazantes: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/tutoriais>

EDITORIAL vol.5**21 de 21...**

2021 parece ter sido um ano mais difícil do que 2020.

Este vigésimo (primeiro) ano no século 21 foi iniciado com esperanças..., todas desmanteladas ao longo do mascarado ano (mais um ano de pandemia sanitária e crises políticas - com acirramento dos *racismos* por todos os lados -, além do retorno de uma assoladora inflação econômica e o sucateamento do ensino público à pós graduação nacional).

Mas, em meio ao caos e às desilusões deste novo século (já distópico em sua realidade palpável), seguimos lutando - e sobrevivendo.

A Revista Vazantes passou por novas modificações, dentre elas a aprovação pela equipe editorial, e pelo colegiado do PPGARTES, em lançarmos por ano o mínimo de uma edição (ao invés de duas). Outra alteração foi a responsabilidade aplicada às editoras associadas - Natacha Muriel e Jo A-mi -, cabendo a cada uma coordenar o desenvolvimento e lançamento dos números contendo os dossiês *Cultura(s) do(s) Cariri(s): artes e filosofias*,

trânsitos e diversidade e Urbanidades construídas, urbanidades dissolvidas, ficando à coordenação editorial, em 2021, uma leve supervisão dos andamentos junto às equipes de revisão (ortográfica e ABNT), de *marketing* às redes sociais e de diagramação/ *design*, além das orientações de usabilidades no OJS (*Open Journal System*) e de comunicações com pareceristas e autores.

Mas, ainda em 2021, tivemos algumas outras alegrias: a convocatória para equipe discente voluntária teve recorde de inscrit_s - estudantes de pós-graduação e graduações interessad_s em estarem conosco desde diversos cantos deste Brasil (tentamos acolher a tod_s!)-, novo projeto gráfico editorial, o lançamento do perfil *@revistavazantes* no Instagram, a expansão das submissões em vídeo (a Revista Vazantes é a primeira publicação acadêmica, salvo engano, a possibilitar aceites da escrita audiovisual em OJS - <http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>) e o compartilhamento de "Why Appropriation?", de Kenneth Goldsmith (*Uncreative Writing*), em tradução do querido Renan de Oliveira. Para quem já sofreu plágio (teve seu trabalho roubado e vendido com nome de outrem/ns) - como eu, tanto em âmbito artístico quanto acadêmico ("tristes trópicos") -, trazer ao público em língua portuguesa a (velha) discussão da apropriação no mundo da criação e da produção de conhecimento, como um método de pesquisa/escrita benjaminiano-warburgiano e/ou pedagogia própria da era digital, é de uma satisfação imensa proporcionar tal debate - afinal, *remix* não é plágio (já diziam os antropofágicos, nossa *avant garde* decolonial)!

Agradeço a tod_s que fizeram possível mais esta edição - com dossiê temático sobre o Cariri, pólo enriquecedor da cultura nordestina -, especialmente aos mestrandos PPGARTES (e membros #ir!), Caio Victor Brito - nosso assistente editorial - e Nilo Lima - nosso designer gráfico -, assim como aos membros da equipe de revisão oriund_s de diferentes instituições brasileiras (Álvaro Pino Covielo, Beatriz Samara, Gabriel Moita Lima, Ícaro Lênin Maia Malveira, João Batista Veras Leôncio, Lys Vedra, Patricia Morais, Rafael Martins Nogueira e Roberta Filizola) e autor_s deste quinto volume: Francisco das Chagas, Alexandre Nunes de Sousa, Vitor Gabriel Sobreira Tavares, Jeanine Torres Geammal, Ribamar José de Oliveira Junior, Ives Romero Tavares do Nascimento, Antonio Lucas Cordeiro Feitosa, Suamy Soares, Tereza Raquel Arraes Alves Rocha, Antônia Eudivânia de Oliveira Silva, Nayana Camurça de Lima, Jordianne Moreira Guedes, Monique Cardoso Ferreira, Cicero Antonio Galdino Nascimento, Isaac Helder Alves Silva, Danielle de Oliveira Cardoso Joia, Cecília Lauritzen, Igor Miranda, Sâmia Ramare, Lívio do Sertão, Lucas Galdino, Rodolfo Morais de Andrade, Walisson Angélico de Araújo, Auris Flor, Arsênio Rodrigues, Marcelo Ikeda, Jamile Siliane, Antonio Carlos Vargas Sant'Anna, Andressa Boel, Marina Mapurunga, Fabio Manzione, Julia Naidin, Fernando Codeço, Paul Ardenne e André Pitol.

Desejo a tod_s que 2022 seja repleto de uma “ensolarada saúde mental”!

Profa. Dra. Milena Szafir

(coordenadora editorial 2020-2021)

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ TEMÁTICO

Cultura(s) do(s) Cariri(s): artes e filosofias, trânsitos e diversidade

Cariri remete a uma comarca, conjunto territorial-estético-cultural e geopolítico que os mapas e ações político-institucionais associam aos estados de Ceará, Paraíba, Piauí e Pernambuco no Brasil. Esse conjunto complexo e multifacetado, a partir de um nome que articula e distingue um espaço, vem sendo tecido e atravessado por diferentes narrativas que ora o concebem como diferença, ora disputam sua legitimidade, produzindo relações, cisões, hierarquias, formas de vida, artes, distinções e laços sociais. Os contínuos deslocamentos na significação desse cronotopo mostram a complexidade das alianças e as disputas em torno de sua dizibilidade e seus apagamentos. Inventado e reinventado à luz da ideia de tradição, Cariri advém como significante descentrado que conota inúmeros trânsitos, romarias, quilombos, religiosidades, etnias, sítios geológicos, fontes de água subterrâneas e outros arquivos de patrimônios materiais e imateriais, compondo afetos, tensões socioculturais e artísticas com repercussões econômicas, filosóficas, étnico-raciais, teológicas e políticas no cotidiano da diversidade de populações que por ali transitam e habitam.

Autores contemporâneos confluem em assinalar o fato do Cariri comunicar-se com o restante do Nordeste, do Brasil e do mundo chamando à cena o músico e instrumentista Luiz Gonzaga (1912-1989); a liderança político-religiosa do Padre Cícero (1844-1934) e a poética popular dos versos de Patativa do Assaré (1909-2002). Trata-se de um poliedro de poesia, música e religião usualmente chamado “cultura popular”, que opera como anteparo simbólico ao alegorizar o Cariri, seus territórios, suas populações e as relações socioculturais ali presentes. Nesse mesmo sentido, a reiteração das formas políticas, culturais e religiosas associadas a uma ideia exclusiva de tradição, relaciona-se de maneira ambígua com as paisagens naturais recorrentes: a seca do sertão, a abundante presença de fontes de água na Chapada do Araripe - unindo em seu acidente geológico Ceará, Pernambuco e Piauí -; como a presença de comunidades humanas manifestas nos paredões de rochas prenes de fósseis e produções pictóricas rupestres.

Ao longo de séculos, o inventário dessas riquezas têm sido informado e catalogado por intenções políticas diversas, complexificando as narrativas sobre o espaço e o tempo institucionalizando o Cariri como região de diferenças: na presença das expedições científicas no Brasil durante os séculos XVIII e XIX - pelas andanças dos naturalistas Francisco Freire Alemão (1797-1974) e George Gardner (1810-1849)-; na curiosidade dos membros da *Missão de Pesquisas Folclóricas* sob a coordenação de Mário de Andrade (1893-1945), enviada ao Norte e Nordeste em 1938 pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e

na presença de diretores associados à caravana cinematográfica organizada a partir de 1968 por Thomaz Farkas (1924-2011). A esses trânsitos nacionais e internacionais se acrescentam, no decorrer do século XX, como formas de legitimação do poder mais próximas vinculadas, primeiramente, às elites constituídas pela posse da terra ou pela influência do catolicismo institucionalizado e, posteriormente, pelo advento do comércio e da industrialização. Essas tentativas de estabilização da narrativa histórica imperante sobre o(s) Cariri(s) se materializou em monumentos, livros, museus, grêmios culturais, associações artísticas e profissionais, entre outras; que, apesar de hegemônicas, alternam-se com narrativas ainda mais fugazes que evidenciam maior sensibilidade nas suas expressões e compartilhamentos acordes ao desafio colocado pelo(s) Cariri(s) enquanto rasura e significante.

Os trabalhos reunidos no Dossiê **Cultura(s) do(s) Cariri(s): artes e filosofias, trânsitos e diversidade** ressoam juntos nesta *troupe* sem perder autonomia em cada modo de enunciação; contribuem, para além das análises conceituais, na abordagem epistemológica do(s) corpo(s), atrelada a processos de criação artística que gostaríamos de destacar como obras possantes; um platô sonoro, textual e visual desviante. Tratam-se de contribuições substanciais e intrépidas que instauram perspectivas emergentes visando a reflexão sobre as maneiras em que têm se produzido releituras do(s) Cariri(s). Em alguns trabalhos, que rondam inclusive processos auto etnográficos, percebem-se os requebros que propõem novos regimes de visibilidade e audibilidade expressos nas formas de produzir, enquadrar, narrar, interpretar e registrar, tanto a si próprio/a - em trabalhos

de artistas-pesquisadores/as-, quanto à alteridade de gênero, de auto percepção étnico-racial e de classe.

A imersão visual, acústica em diversas sonosferas e arranjos, audiovisual e textual proposta pelo Dossiê materializa o estranhamento como forma de produção de conhecimento, deixando-nos entrever as maneiras como certas práxis se aproximam das estratégias da antropologia - entendida esta última como uma “descrição densa” (GEERTZ, 1989) da realidade-, da “investigação filosófica em campo” (LÓPEZ GALLUCCI, 2021) -, que compreende não só uma axiologia, mas também uma estética e uma estilística atrelada aos sujeitos da enunciação e da performance -, incorporando a criação artística como alicerce do conhecimento. Percursos que desnaturalizam valores estagnados e disciplinares para abrir espaços a produções performáticas desses *corposcariris* que, em seus territórios existenciais, nas suas lutas ou memórias, emergem como heterotopias críticas, como corpos políticos. E nesse universo vasto, os artigos do Dossiê se debruçam no profundo desejo de mergulhar e decifrar, e ousaremos dizer, até com certa paixão, nessas águas ancestrais que guardam segredos de épocas que apenas sonhamos.

Nestas pesquisas os autores, autoras e artistas trazem à tona algo tão precioso quanto fósseis milenares ressequidos: arranjos musicais, registros textuais, filmicos e fotográficos de corpos reais e encantados - como os dos brincantes populares -, mas sem exotismos, lapidados cuidadosamente pelas marcas profundas do tempo, das artes e pelas diversas

culturas que os moldam como corpos multifacetados (VIGARELLO, 2000). São essas potências do Cariri nômade disseminadoras de energias cujas pegadas o tempo não apaga, mas escreve e (re)inscreve em histórias.

O enredamento de textos apresentados neste dossiê é também um emaranhado artístico, ou seja, um mar enre(n)dado; um cruzamento de poesias, artesanias e de fazeres cênicos e performáticos. Entre conceito e ato emerge o corpo-pesquisador contemporâneo, quem não busca objetivar mas refletir em interconexões entre real, ficcional e transcultural “[...] subsidiando em modo amplo a existência dos indivíduos” (MOSTAÇO, 2009, p. 20). Pensada em termos de cena(s) caririense(s) múltiplas e falando em termos de ritmo, encontramos ao mesmo tempo, uma métrica forte das brincadeiras de roda, das rezas e de “caretas” e “dos cão”, assim como também a fluidez de centenas de outros ritmos (corporais, urbanos, rurais, até os imemoriais que só foram imaginados), tramando uma polifonia de vozes, uma composição que dilata a “escuta corporal receptiva-dialógica” (PARIS, 2018).

Dentre as estratégias teórico-metodológicas presentes nas contribuições dos autores e autoras, ressalta-se ainda o lugar ocupado pelas temáticas relacionadas com estudos filosóficos, de gênero e sexualidade e os marcadores sociais interseccionados de modo a possibilitar a expressão de novas diferenças nesse espaço. Assinalar a presença de novos corpos possíveis ou de corpos que estão ali desde sempre resistindo para vir à

tona. São abordadas pesquisas sobre travestis, sexualidades dissidentes em cidades do interior, sobre o papel de mulheres militantes feministas, sobre o sentido das brincadeiras populares infantis tradicionais, entre outras; incorporando novos repertórios de investigação que expõem os fatores que têm produzido sistematicamente o apagamento da diversidade racial ou a proliferação da imagem do bom selvagem, nessa romantização institucionalizada do(s) Cariri(s) e da suas culturas populares. Assim, longe de apontarem para um território coeso, a presença de diferentes narradores evidencia inúmeras geografias, laços e disputas de sentidos do(s) Cariri(s) compondo narrativas marcadas por projetos estéticos e diversidades político-intelectuais. Dessa forma, ao invés de (re)inventar o Cariri como uma unidade, o Dossiê **Cultura(s) do(s) Cariri(s): artes e filosofias, trânsitos e diversidade** buscou potencializar sua dispersão em distintos estilhaços e gestos, para mostrá-los como territórios de diversidades aglutinadas pelos profundos desafios e estratégias de abordagens culturais que se expressam no presente.

Fazemos, assim, um convite de reflexão crítica e fruição, não apenas para ler, olhar e escutar cada contribuição, mas para dialogar, e também, por que não, para dançar.

Andreia Aparecida Paris (ORCID 0000-0002-1048-1640)

Natacha Muriel López Gallucci (ORCID 0000-0001-8085-4177)

Roberto Marques (ORCID 0000-0002-5494-6462)

Referências:

- GEERTZ, C. **El antropólogo como autor**. Barcelona: Paidós, 1989.
- HALL, S. El trabajo de la representación. In: RESTREPO, E.; WALSH; VICH, V. (Eds.), **Sin Garantías Trayectorias y problemáticas en estudios culturales** (p. 447-481). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Instituto Pensar, 2010.
- LÓPEZ GALLUCCI, N. M. Ética do encontro a partir da pesquisa audiovisual: reflexões sobre o curta Filosofias do corpo no Cariri, In: **Cultura, Resistência e Diferenciação Social**. Ponta Grossa: Atena, 2019.
- LÓPEZ GALLUCCI, N. M. Filosofia performance: arquivos audiovisuais das culturas populares da América Latina. In: TERRA, Ana [et al.]. **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** Universidade de Brasília: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.
- MARQUES, R. **Feminismos, coalizões e emergência de sujeitos políticos**. Participação de Gays, bissexuais e homens trans na Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri (CE). In: em Disputa, Direitos em disputa: LGBTI+, poder e diferença no Brasil contemporâneo, 2020.
- MARQUES, R. F(r)icções do Nordeste da cana-de-açúcar em uma festa popular massiva Movimento de mulheres, cultura popular e patrimônio. **Fórum Novos Debates** 7(1): E 7107, 2021.
- MOSTAÇO, Edécio et al. (org) **Sobre Performatividade**. Florianópolis, 2009.
- PARIS, Andréia. **Uma Escuta do Sussurro**: reflexões sobre ritmo e escuta no teatro. Curitiba: Appris, 2018.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VIGARELLO, G. **O corpo inscrito na história**: imagens de um arquivo vivo. Projeto História, São Paulo, v. 21, jul. /dez 2000, p. 225 - 236.

> Francisco das Chagas Alexandre Nunes de Sousa
>> Vitor Gabriel Sobreira Tavares

Entre imagens e rezas: os significados do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto no teatro cearense contemporâneo

I Resumo: O presente artigo busca analisar a maneira pela qual o teatro emerge como campo de questões ltuosas, em que o palco se torna um espaço de reivindicação dedicado às vítimas do massacre do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. Esse processo se torna possível a partir do intermédio das imagens, especialmente fotografias, que perpassam os espetáculos e proporcionam o acesso ao fenômeno do Caldeirão. Para tal análise, foram realizadas entrevistas que discorrem sobre os significados que os artistas envolvidos atribuem ao massacre. Conclui-se que as imagens do Caldeirão aparecem de forma lacunar, parcial (DIDI-HUBERMAN, 2011) e são responsáveis tanto pelo acesso dos grupos ao massacre da comunidade, quanto pelo processo de enlutamento que ocorre na cena.

I Palavras - chave: Imagem. Luto. Teatro contemporâneo. Caldeirão da Santa Cruz do Deserto.

> Francisco das Chagas Alexandre Nunes de Sousa. Doutor em cultura e sociedade pela UFBA. Professor de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Cariri – UFCA.
Email: alexandre.nunes@ufca.edu.br
ORCID 0000-0003-1216-1277

>> Vitor Gabriel Sobreira Tavares. Graduando em jornalismo pela Universidade Federal do Cariri – UFCA.
Email: vitorgabrielstavares@gmail.com
ORCID 0000-0001-7278-7744

Francisco das Chagas Alexandre
Nunes de Sousa
Vitor Gabriel Sobreira Tavares

Between images and prayers: the meanings of the Caldeirão da Santa Cruz do Deserto in the contemporary theater of Ceará

Abstract: The present article seeks to analyze the way in which the theater emerges as a field of mourning issues, in which the stage becomes a space of claim dedicated to the victims of the massacre of the Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. This process is made possible through the use of images, especially photographs, which permeate the shows and provide access to the phenomenon of the Caldeirão. For this analysis, interviews were conducted that discuss the meanings that the artists involved attribute to the massacre. The images in question appear in an incomplete, partial way (DIDI-HUBERMAN, 2011) and are responsible for both the groups' access to the community massacre and for the mourning process that occurs on the scene.

Keywords: Image. Mourning. Contemporary theater. Caldeirão da Santa Cruz do Deserto.

1 INTRODUÇÃO

O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é um dos fenômenos que rodeiam o espaço místico e religioso da região do Cariri cearense. Espaço esse que fez prosperar várias manifestações ligadas à cultura popular, com ênfase na figura do Padre Cícero Romão Batista, que com seus milagres tornou Juazeiro do Norte um verdadeiro centro urbano de adoração. Uma das bases dessa devoção tem início em 1926, quando o Padre Cícero confiou ao Beato José Lourenço a liderança daquela comunidade, localizada na cidade do Crato, no interior do Ceará. Nessa localidade o beato estruturou, durante 11 anos, uma comunidade baseada no trabalho comunitário e na religiosidade (RAMOS, 2011).

A comunidade do Caldeirão ganhou destaque no Nordeste por propor um sistema de trabalho igualitário, em que todos eram beneficiados proporcionalmente. A ascensão da comunidade trouxe preocupação para o clero e para os grandes latifundiários, visto que a influência do Caldeirão poderia prejudicar o sistema de privilégios da época, como, por exemplo, o fornecimento de mão de obra barata para os latifúndios (RAMOS, 2011).

Segundo Silva e Santos (2018), o Beato José Lourenço tinha origem paraibana e liderou a comunidade entre os anos de 1926 a 1937. Em 11 de setembro de 1936, o Caldeirão sofreu a primeira tentativa de dispersão por parte do Estado. Após a investida, os moradores se uniram novamente, contudo a comunidade foi totalmente destruída em 11

de maio de 1937. As acusações contra o Caldeirão eram as mais variadas. Assim lembram Sousa e Carvalho (2012): eram acusados de adulterar os cultos de religiosidade católica, de promoverem um harém com as mulheres sertanejas e de estimular práticas e pensamentos subversivos como o comunismo.

O sentimento do anticomunismo reverberava no período, fazendo com que a existência do Caldeirão se tornasse um problema. Assim, a comunidade foi retratada de forma pejorativa pela imprensa do período, o que acabou tornando o beato José Lourenço e o sítio do Caldeirão ícones que precisavam ser destruídos. Dessa maneira, a exposição midiática trabalhava com a pretensão de criar uma legitimidade em torno do massacre do que supostamente seria, em suas construções narrativas, uma comunidade de fanáticos religiosos e ao mesmo tempo socialista.

A imprensa da época propagandeava que a comunidade poderia se tornar uma nova Canudos. Na verdade, havia ali uma vivência comunitária autônoma e próspera em meio a contínuos ciclos de seca que marcaram o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. No Caldeirão, “o que era de um, era de todos e nada era de ninguém” (SOUSA e CARVALHO, 2012, p. 79).

Em contraste com a abordagem veiculada pelas narrativas da década de 1930, nos anos de 1980, Rosemberg Cariry produziu um documentário buscando expôr uma diferente abordagem da comunidade. O cineasta foi, inclusive, pioneiro ao veicular esse

novo discurso sobre o Caldeirão, cinquenta anos após o massacre. A reivindicação de uma nova abordagem do acontecimento fez-se possível pelo sentimento de redemocratização que pairava no país à época (HOLANDA e CARIRY, 2007).

Falar sobre o Caldeirão nem sempre foi tão comum assim. Se antes era quase inexistente a manifestação pública sobre o Caldeirão, essa realidade passa a mudar nas últimas décadas do século XX e início do século XXI. Data de 2001 o *Auto do Caldeirão* escrito por Maria José de Sales a partir de depoimentos de sobreviventes daquele ataque perpetrado pelo Estado brasileiro. A própria autora do auto é filha de uma remanescente. Se na época do massacre, Estado, imprensa e Igreja uniram forças para exterminar aquela comunidade, na virada para o século XXI, Sales apontava para a mudança de discurso de alguns setores de tais instituições:

No limiar do século XXI a mesma Igreja, através da Pastoral da Terra entende que seria preciso 're-conhecer' o Caldeirão... e as portas se abrem como um pedido de perdão [sic]. E os caminhos empoeirados de muitas curvas e ladeiras são trilhados em romaria em busca do Caldeirão. (...) E os remanescentes nem acreditam em tal mudança e recebem título de sobreviventes do próprio Estado [sic]. E recebem abraços e cumprimentos. A TV faz de cada um, o herói do jornal do dia. Não mais as bombas de aviões, nem os tiros do fuzil dos soldados (...) Porém a realidade do que se vê aqui é silenciosa e ninguém acredita nas centenas de vozes dos fantasmas que aqui tiveram a vida e, inocentemente, tombaram (SALES, 2004, p. 71-72).

Embora haja o reconhecimento parcial da tragédia que assolou aquela comunidade rural, o Caldeirão segue como acontecimento que demanda ser narrado, contado, performatizado. O jornalista Xico Sá (2000) lembra que não se sabe quantos foram os

mortos naquela chacina. Estamos diante de um acontecimento que gerou centenas de vidas não enlutadas, corpos não sepultados e que durante décadas constituíam um tabu na Região do Cariri.

Hoje, praticamente todos os remanescentes já faleceram e aquele *Auto do Caldeirão* ainda aguarda ser montado. Nesse meio tempo, surgiram outros espetáculos que se propõem lidar com aqueles “fantasmas” cujas vozes demandam ser ouvidas. É sobre tais espetáculos que este artigo se detém.

Em 2017, a destruição da comunidade do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto completou 80 anos. Curiosamente, nesta mesma década, grupos de teatro cearenses passam a ser um espaço onde aquele acontecimento é rememorado e enlutado. Estamos falando de espetáculos como *O menino fotógrafo* (2012) realizado pelos grupos *Engenharia cênica* e *Ninho de Teatro*; *Reza de Maria* (2017), um monólogo independente feito pela atriz Joaquina Carlos e dirigido por Murilo Cesca. Além do espetáculo *Nossos mortos* (2018) do grupo *Teatro Máquina*.

Ajuda-nos, nessa análise, as formulações de Stephen Frosh (2019), que tem se dedicado ao tema das “vozes de fantasmas” que reivindicam reconhecimento a partir do fenômeno do Holocausto. Ele se pergunta como o presente é perturbado pelo passado e como as opressões daquele passado retornam, exigindo reparação. Além disso, enquanto judeu da chamada segunda geração após a *Shoah*, o autor se pergunta sobre como lidar

com um fenômeno que não se vivenciou, mas que continua saturando o presente.

Este artigo se questiona como o ato de levar o massacre do Caldeirão da Santa Cruz ao palco teatral verbaliza o enlutamento daquela perda. Investigamos como os grupos teatrais aqui assinalados produzem e fazem circular tais discursos e imagens. Daí nos perguntamos: o que há de “vozes de fantasmas” no massacre do Caldeirão que não cessam de exigir reconhecimento? Como a circulação de imagens, especialmente fotografias, atuam neste processo? Como a cena contemporânea lida com tais “fantasmas” enunciados aqui, tanto por Salete Sales (2002) como por Stephen Frosh? Para este autor:

Ser assombrado é mais do que ser afetado pelo que os outros nos dizem diretamente ou nos façam abertamente; é ser influenciado por um tipo de voz interna que não irá parar de falar e não pode ser extirpada, que continua surgindo para nos atormentar e nos impedir de seguir pacificamente nosso caminho (FROSH, 2019, p. 13).

Após os anos de 1980, presenciou-se a emergência de outros modos de relatar o Caldeirão, como a contação da história oral dos remanescentes. Tais relatos recolhidos por Régis Lopes Ramos (2011) foram fundamentais para a produção de discursos “outros” sobre o Caldeirão. Assim é que Michael Pollak fala, no contexto da historiografia, dessas vidas não contadas, desses sujeitos esquecidos e da possibilidade de contar uma outra história vinda a partir dos de baixo. O autor comenta:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõe à memória oficial (...) uma vez rompido o tabu, uma vez que as minorias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa de memória (POLLAK, 1989, p. 04 -05).

Essa narrativa das minorias emerge como algo que, apesar das inúmeras tentativas de seu apagamento, segue assombrando o presente e reivindicando reconhecimento. É o que ainda aponta o teórico Stephen Frosh:

Existem fatores externos que têm o seu papel em garantir que memórias não sejam perdidas. Isso para dizer que as estruturas simbólicas da cultura (...) são elas próprias modos de lembrança. Quando elas aparecem, mesmo sob nova aparência, é sempre como um modo de retorno: coisas que estão desaparecidas nunca são completamente perdidas, assim como o que é reprimido nunca é completamente silenciado (FROSH, 2018, p. 189).

Os grupos teatrais que estudamos entram neste jogo de forças que disputam a produção das imagens e das narrativas acerca do Caldeirão na contemporaneidade. Assim, mais do que trazer à luz o que supostamente seria o “verdadeiro Caldeirão” [sic], este artigo propõe analisar como, nos dias de hoje, continuidades e rupturas com a temática são produzidas também nos palcos do teatro cearense contemporâneo.

Consideramos a maneira pela qual os três trabalhos artísticos produzem imagens e discursos para tratar do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto - imagens essas que deles participam com intencionalidades diferentes -. Analisamos ainda como as imagens

aparecem nos espetáculos e quais significados os participantes dos trabalhos atribuem a elas.

A pesquisa buscou entender esses significados que os artistas envolvidos nos espetáculos atribuíram ao fenômeno do Caldeirão nos espetáculos mediados pelas imagens. A análise foi feita através de um questionário de perguntas semiestruturadas aplicado para integrantes de dois desses três espetáculos. As respostas que foram enquadradas aqui são de: Joaquina Carlos, atriz do espetáculo *Reza de Maria* (2017); Luiz Renato, ator e iluminador do *O Menino Fotógrafo* (2012), e Cecília Raiffer, responsável pela encenação e a dramaturgia desse último espetáculo.

A entrevista com a atriz Joaquina Carlos se deu em 09 de novembro de 2019. Ocorrendo de forma coletiva, após a realização do monólogo na Universidade Federal do Cariri, contou também com a participação do público. Os pesquisadores tiveram a oportunidade de realizar as perguntas e gravar as respostas da atriz. Após a entrevista coletiva, os pesquisadores tiveram acesso aos elementos cênicos, em especial, às fotografias que compõem o espetáculo. Assim, é importante pontuar que essa pesquisa é realizada no mesmo tempo em que o espetáculo *Reza de Maria* segue sendo encenado e constantemente modificado pela atriz.

A entrevista com Cecília Raiffer e Luiz Renato se deu de forma simultânea na casa dos mesmos em 15 de outubro de 2019. Diferente de *Reza de Maria*, *O Menino Fotógrafo*

(2012) deixou de ser montado em 2015. Por tal motivo, a entrevista com os integrantes deste último espetáculo se deu em um caráter mais memorialístico. Ressalta-se o fato do encontro ter sido realizado na casa da diretora e permitiu aos pesquisadores terem acesso ao material do espetáculo por ela arquivado. Esses arquivos são compostos por elementos que envolvem o processo criativo da cena, como desenhos de figurinos, de cenários, bilhetes e outras imagens elaboradas pelo elenco do espetáculo em exercícios de improvisação.

No espetáculo *Nossos Mortos* foi analisado o depoimento dado pela diretora Fran Teixeira, por ocasião do evento realizado na Universidade Federal da Bahia em 04 de abril de 2019. O depoimento foi registrado e está disponível no perfil do Facebook do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Gênero e Sexualidade – NUCUS/UFBA¹. O título do encontro em questão era Memória e Dramaturgias.

O critério para a escolha das artistas Joaquina Carlos, Cecília Raiffer e Fran Teixeira como interlocutoras privilegiadas foi pela participação na assinatura da dramaturgia dos espetáculos. As contribuições do ator e iluminador Luiz Renato são incorporadas tendo em vista que ele participou da entrevista com Cecília Raiffer, expondo pontos de vista acerca da peça teatral.

1 Depoimento de Fran Teixeira. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupocusbahia/videos/591458187997014> . Acesso em 15 de maio de 2019.

2 OS ESPETÁCULOS

O Menino Fotógrafo teve sua estreia em 2012, por conta de um projeto colaborativo entre a Companhia de Teatro Engenharia Cênica e o Grupo Ninho de Teatro. A primeira nasceu em Sobral em 2005, tendo circulado por Salvador entre os anos de 2008 e 2010 e hoje está localizado em Juazeiro do Norte – CE. Já o segundo grupo foi constituído em 2008, tem sede localizada no Crato com suas atividades voltadas à busca por contribuir para o crescimento da arte na região do Cariri através da convergência de diferentes experiências teatrais².

O Menino Fotógrafo explora uma fabulação em torno do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, performatizando temas como o luto e a memória. De acordo com Raiffer (2016), os grupos constroem um espetáculo simbolista-fantástico, explorando o passado e o presente na figura do avô, Manoel e do Neto, Ulisses. O avô é o contador de histórias que narra suas vivências para o neto, mas essas experiências se misturam com aparições distorcidas do vivido, como se a memória de alguma forma fosse ofuscada. Essa distorção de passado e memória faz referência ao ataque ao Caldeirão e induz as vivências do avô e do neto a se misturarem, tornando Manoel e Ulisses representantes de uma única existência. O espetáculo tem duas principais referências: uma árvore de facas e o altar dos desejos. Esses dois universos interligam a memória e a imaginação, da mesma maneira que passado

2 Dados do grupo disponível no mapa cultural. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/8437/>. Acesso em 13 de maio de 2021.

e presente se confrontam. Assim, Manoel e Ulisses estão presos nas dualidades junto com os outros personagens: Víbia, a velha que tece o fio da vida; Alva, a menina de natureza estranha que é dona dos ventos; Inês, a mulher do olho de flor; Sampro, o vendedor de quinquilharias e Amanda, a dama dos sonhos de Ulisses. Sobre a criação da peça, Cecília Raiffer comenta:

Nosso processo durou um ano inteiro de descobertas, experimentações e trocas de experiências, em colaboração criamos O menino fotógrafo. Começamos o processo em 13 de janeiro de 2011 e no dia 13 de janeiro de 2012, entregamos nossa criação para a plateia (...) O menino fotógrafo é um espetáculo simbolista-fantástico, entrecortado por fragmentos de cenas simultâneas, contado/vivido pelas íris de um velho que um dia foi criança, viu Dentes-de-Leão no céu azul sem nuvens, mas viu também nuvens de fumaça formadas por pássaros de fogo em um ataque aéreo que ceifou parte de sua família, história e memória (RAIFFER, 2016, p. 187-188).

Já em 2017, estreou *Reza de Maria*, que é um monólogo protagonizado pela atriz Joaquina Carlos, artista e pesquisadora, graduada em Pedagogia e Teatro³. A peça utiliza uma boneca, Maria Alvina, que aparece como personagem sobrevivente do massacre do Caldeirão. Esse objeto/personagem foi produzido pelo bonequeiro Murilo Cesca, com quem Joaquina divide a dramaturgia do espetáculo.

Maria Alvina introduz o que foi o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto com base em testemunhos de sobreviventes, buscando, assim, alinhar-se a uma abordagem historiográfica de reconhecimento do evento. Para uma melhor contextualização do tema foi utilizada uma mala em que a boneca carregava as memórias do Caldeirão. Entre os objetos ali presentes

³ Informações disponíveis em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/11201/>. Acesso em 13 de maio de 2021.

estavam: fotografias, rosários, velas e os monóculos, que são distribuídos para o público - levado a interagir com os elementos e os ritos realizados pela sobrevivente -. Em cena, a boneca/personagem relata acontecimentos, distribui objetos de memória e convida o público a rezar pelos mortos.

O Teatro Máquina é um grupo de teatro de Fortaleza, CE, criado em 2003 e que deu origem ao espetáculo *Nossos Mortos*. Tendo sua estreia em 3 de abril de 2018 no Sesc Pinheiro em São Paulo, a peça foi dirigida por Fran Teixeira e realiza uma interlocução direta entre o Caldeirão da Santa Cruz e a tragédia grega *Antígona*. Assim, de acordo com o site do coletivo:

Nossos Mortos traz a voz de Antígona articulada às inúmeras histórias dos massacres a movimentos populares, especialmente o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, em Crato, Ceará. Antígona é uma tragédia sobre uma irmã que deseja enterrar o irmão e sobre o tio dela, agora feito general, que a impede de enterrá-lo. É também sobre como o palco da política está infestado com o cheiro podre dos cadáveres esquecidos. Nesse espetáculo, abordamos duplamente o massacre do Caldeirão e o mito de Antígona, em uma operação interessada em enterrar uma das inúmeras histórias brasileiras que ainda precisam ser contadas, assim como precisam ser devidamente sepultados os corpos abandonados de seu povo. O projeto surgiu do desejo de aprofundar e desenvolver algumas das experimentações realizadas durante uma viagem de 28 dias por três regiões do semiárido nordestino em 2015. A viagem aconteceu como fruto de um projeto de pesquisa contemplado pelo Rumos Itaú, que se chamava Sete Estrelas do Grande Carro. Nessa viagem, questões que envolvem os massacres de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, no Crato, CE e de Canudos, no sertão da Bahia, se fundiram à tragicidade exposta no mito de Antígona (TEATRO MÁQUINA, 2018, s/p).

Cada uma à sua maneira, as peças focam nesses corpos insepultos do passado, fazendo o clamor por reconhecimento ecoar nos diversos públicos. Em comum entre os idealizadores desses espetáculos, está a vontade de fazer ecoar tais acontecimentos, ainda

hoje negligenciados pela história.

3 CENA TEATRAL E RECONHECIMENTO

Os espetáculos abordam o Caldeirão buscando uma dizibilidade para os eventos do massacre. Essa busca aparece desde o início da concepção das peças teatrais. Como fica demonstrado nas palavras da dramaturga de *O Menino Fotógrafo*, Cecília Raiffer:

Logo que eu cheguei aqui ao Cariri eu fiquei impactada porque eu nunca tinha ouvido falar do Caldeirão. E eu sou cearense e estudei história na minha formação toda, desde a educação básica. Eu nunca tinha ouvido falar que houve o Caldeirão, que teve um ataque aéreo, [que] o primeiro ataque aéreo [sic] tinha sido aqui e as pessoas tinham morrido. Essa era uma parte da história que não estava nos livros, então eu comecei a criar essas imagens dos negativos da história que não estavam revelados, que o menino fotógrafo capta e por algum motivo, por alguma razão não é revelado.⁴

4 Entrevista realizada em 15 de outubro de 2019.

Cecília trata dos negativos da história no sentido metafórico de negativos fotográficos à espera de serem revelados. Acontecimentos à espera de serem reconhecidos. Uma negligência histórica que também é enfatizada por Joaquina Carlos, atriz do espetáculo *Reza de Maria*:

Então, isso ninguém falava. Então a vontade que eu tive de falar do Caldeirão começou nas escolas em 2016 e até hoje venho tentando outras possibilidades, já fiz espetáculo de palhaços. Tenho muita vontade de contar essa história, por isso trago para as escolas, tenho andado muito com o *Reza de Maria*, é necessário.⁵

5 Entrevista realizada em 09 de novembro de 2019.

A vontade de tematizar o Caldeirão também fazia parte do grupo Teatro Máquina, que fez duas visitas à região do Cariri antes de iniciar o trabalho com os diversos profissionais que compuseram o processo criativo da peça. Sobre os encontros prévios, a diretora Fran Teixeira se recorda:

Nós já conhecíamos o massacre do Caldeirão, mas estar lá o grupo inteiro [em 2015] foi muito bom. Em (...) 2017 conseguimos financiamento (...) e voltamos ao Caldeirão dois anos depois, já com outros integrantes que não estavam no grupo antes. Lá [no Cariri] passamos onze dias dentro dessa romaria de finados, não é exatamente uma romaria, é um grande encontro onde a população cresce muito, muita gente do interior do Nordeste, pois querem passar o finados perto e prestar uma homenagem ao Padre Cícero (...) [a partir dessas vivências] eu faço um pouco de dramaturga, eu não escrevo peças de teatro, mas às vezes faço o trabalho de adaptação de leitura do material e eu apresento isso para os atores aí vamos trabalhando, quase tudo que acontece no final [das contas] é produzido na sala de ensaio, não é só uma ideia que vem e ela é encenada.

Portanto, o campo do teatro aparece como espaço de reivindicação em que os envolvidos tomam uma posição ao realizarem a sua arte. Nesse sentido, ao levarem o tema para os seus trabalhos, os artistas buscam fazer circular a história de um massacre que não foi narrado adequadamente. Dessa forma, o campo político e o artístico convergem na medida em que os palcos se tornam um lugar de enlutamento.

Sousa (2019) argumenta que o teatro contemporâneo muitas vezes se configura como espaço de aparecimento de questões políticas ltuosas das minorias. Esse processo de tornar os palcos um espaço de reivindicação converge para os espetáculos analisados, nos quais a memória traumática é utilizada como elemento de constituição de narrativas e

auxilia em todo processo de criação.

É nesse contexto que Stephen Frosh segue ressaltando que sem reconhecimento esse trauma é transferido para as gerações seguintes como um sentimento melancólico que perturba o presente. Nas palavras do autor:

Há alguma coisa cuja perda é tão traumática que a própria perda é negada, a ponto de a consciência de existência do objeto perdido ser ela mesma reprimida. Esse tipo de objeto melancólico permanece então como uma assombração psíquica: não é conhecido, não é reconhecido, portanto não é enlutado e, conseqüentemente sua perda atua como uma 'ausência presente' com impacto contínuo (FROSH, 2018, p. 23).

Esse trauma perturba o presente em busca de reconhecimento/enlutamento. É nesse contexto que os espetáculos artísticos parecem funcionar como proposta de uma ponte de dizibilidade para esse sentimento fantasmagórico, uma vez que "Fantasmas (...) somente poderão ser libertados por meio de uma ação que lhes traga a justiça que merecem". A assombração, portanto, demanda uma prática libertadora." (FROSH, 2018, p. 15).

Veremos como grupos teatrais que trabalham com a temática do Caldeirão parecem buscar interromper esse ciclo constante de transmissão traumática. E é assim que eles se aproximam do argumento de Feldman (2016), quando a autora disserta sobre a importância da realização do luto em contextos adversos:

Como sabemos os descendentes dos judeus exterminados nas câmeras de gás, os parentes dos desaparecidos políticos durante as ditaduras civil-militares, as mães dos jovens, em geral negros e pobres, executados e enterrados como indigentes nas periferias das grandes cidades brasileiras, onde não há túmulo não pode haver luto, e onde não há luto não há sanidade. (FELDMAN, 2016, p. 151).

O enlutamento reivindicado na cena dos espetáculos é, portanto, mediado pelas imagens que, como já pontuado, tomam formas diferentes nos espetáculos. É nesse sentido que discutiremos as diferentes maneiras com que essas imagens se apresentam nas peças e quais efeitos elas produzem.

4 REVELANDO AS IMAGENS DO CALDEIRÃO

As imagens, como precários recursos disponíveis, nos ajudam a pensar o inimaginável. Elas mediam a produção de estéticas onde antes havia o silêncio. Logo, assim como Frosh nos auxilia a pensar a memória traumática através do fenômeno do Holocausto, semelhante movimento realizamos aqui com o pensamento historiador da arte Didi-Huberman sobre a *Shoah* para pensarmos a imagem.

Didi-Huberman, professor judeu, visitou em 2011, um antigo campo nazista de Auschwitz e, na sequência, escreveu um diário sobre suas impressões em relação ao museu, lugar de cultura, que se instaurou onde antes existia um lugar de barbárie. Além disso, cabe colocar que o autor também levou consigo uma câmera fotográfica e registrou

as paisagens que o instigavam. É nesse contexto que Didi-Huberman escreveu sobre a necessidade de produzir em cima do que não é imaginável. Como afirma a certa altura do ensaio: “Cumpriria dizer: ‘Isso é inimaginável, logo devo imaginá-lo, apesar de tudo’ ” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 111).

As imagens, assim, aparecem como produção diante do inimaginável. Percebemos que tal gesto se repete na lógica utilizada nos espetáculos que tratam do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. Utiliza-se das imagens para adentrar na barbárie sofrida pelos moradores do Caldeirão. Nesse sentido, apesar das peças tratarem das imagens de formas distintas, convergem em relação ao impulso imagético advindo do tema.

No entanto, um impasse é colocado em relação ao valor da imagem como documento utilitário, pois assim como ela é utilizada para adentrar o evento da barbárie, também está imersa no processo de espetacularização imagético. Segundo Rancière (2012), esse processo de desvalorização acaba por transformar o intolerável na imagem para o intolerável da imagem, onde o que passa a ser inaceitável não é o conteúdo que se apresenta na mesma, mas sim a sua própria existência. Este é um risco sempre aberto diante da fruição imagética: não se deixar paralisar pelo horror, mas também não o espetacularizar.

Desse modo, Didi-Huberman (2011) argumenta que cada vez menos são produzidas e veiculadas imagens de barbáries, pois elas estariam se tornando intoleráveis. Essa intolerância à imagem reforça a ideia de que o impensável é irrepresentável, mas é, em

contrapartida ao inimaginável do Holocausto, que o autor defende a imagem como uma aposta, ainda que lacunar, e não como uma empreitada que busca tecer uma totalidade. Logo, para o autor, o que deveria ser discutido seria o regime de visibilidade que devemos tratar essas imagens, e não se elas deveriam ser utilizadas.

Os espetáculos aqui estudados fazem circular muitas imagens, em especial, fotografias. Assim, como já sinalizamos, em *Reza de Maria*, as imagens ganham um contexto historiográfico na medida em que a personagem Maria Alvina as distribui para o público. Como afirma a atriz Joaquina Carlos:

Quando ela [a personagem] entrava [em cena], eu precisava de imagens para mostrar do que ela estava falando, por que Maria Alvina não falava [inicialmente], então pensei em como podia retratar a história, então pensei que ela teria uma mala e nessa mala teria a memória dela, que é a memória do Caldeirão. Comecei a pegar na internet as fotografias do Beato. E como Maria Alvina é toda pintada de café, o rosto, a roupa é [pintada] de colorau, e eu achava que se eu colocasse também no papel ia envelhecer a fotografia. Então ela tem uma coisa meio de fechada e antiga. Foi realmente o que aconteceu. Eu achava que [através] dessas imagens que ela tinha na mala, as pessoas iam reconhecer a história. Ela [inicialmente] só entrava e falava: “vamos tomar um café junto”. E ela distribuía o café quando estava dando as fotografias. As imagens tinham esse sentido. Meu desejo nas imagens era o Tuti [o cachorro], que ia falar da solidão dela, desse cachorro que nem existe mais. Traria também monóculo que culminaria em fotografias antigas, então as imagens eram essas.⁶

6 Entrevista realizada em 09 de novembro de 2019.

As imagens aparecem no espetáculo para situar o público sobre o que a personagem Maria Alvina viveu no Cadeirão de Santa Cruz do Deserto e sua mala traz lembranças que remetem à memória da comunidade. Dessa maneira, a distribuição das fotos ao público vai aos poucos alternando o campo de visualização entre Maria Alvina e suas lembranças, como a retratação dos moradores do sítio Caldeirão, as construções presentes no local do

massacre ou o cachorro Tuti, que remete a uma memória íntima da sobrevivente.

Além de memórias, a cena faz circular reprodução de fotografias realizadas na época da existência da comunidade, como imagens do beato José Lourenço; dos habitantes sitiados pelas forças policiais; fotografia dos beatos mortos em 1937 e gravuras que o público tem acesso olhando através de monóculos. Assim, questões como, por exemplo, a necessidade de delimitar o marcador de raça/etnia do beato José Lourenço aparecem e a utilização da fotografia torna-se uma solução cênica. Como pontua a Atriz Joaquina Carlos:

Essa última [fotografia] do beato José Lourenço é bem recente [no espetáculo]. Eu ficava me perguntando como eu diria na cena que o beato era negro, (...) eu trago na memória uma imagem dele com uma cruz que estava comigo lá no pé do altar e começo a mostrar para o espectador que vai ver a cruz branca, vai ver o beato e conhecer essa figura através dessa imagem que trago. Imagem é isso: é situar o espectador acerca da memória⁷.

7 Entrevista realizada em 09 de novembro de 2019.

As discussões sobre o Caldeirão na cena não se apresentam estanques no tempo. Pelo contrário, são atravessadas pelas demandas contemporâneas não só de reconhecimento das perdas ali efetuadas, como também da diversidade étnica e do protagonismo negro naquela comunidade.

A metodologia utilizada pela Companhia de Teatro Engenharia Cênica e pelo Grupo Ninho de Teatro no espetáculo *O Menino Fotógrafo*, trabalha com a citada *imagem propulsora*, essa seria uma imagem que se torna base para toda a construção do trabalho. Essa *imagem propulsora* é levada ao elenco e, através dela, surgem os próximos passos

para a construção do espetáculo. Nesse sentido, aduz o ator e Luiz Renato:

Você tem a imagem propulsora e o que ela causa na gente. Isso vai ser gerado a partir da metodologia da improvisação, então o que a gente improvisa hoje é base para continuar o trabalho amanhã. Então é uma bola de neve. Sabe? [Uma bola de neve] que vai se desenvolvendo a partir do que você vai fustigando, a partir da imagem propulsora. É uma metodologia dos nossos trabalhos. E até aqueles [trabalhos] em que nós partimos de um texto, a gente procura uma imagem propulsora dentro dele para construir o processo de montagem.⁸

8 Entrevista realizada em 15 de outubro de 2019.

A *imagem propulsora* deste espetáculo apresenta o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e o olhar inocente de uma criança sobre a captura do cotidiano. É através desse impulso que os artistas vão construindo a encenação. O olhar inocente da criança faz analogia a uma câmera fotográfica (RAIFFER, 2016).

Cabe acrescentar que a metodologia da *imagem propulsora* proporciona a criação de novas imagens, as quais são obtidas através do processo criativo junto aos artistas interpelados. Essas imagens vão sendo produzidas e podem passar a compor a versão final do trabalho. Tal processo de criação de imagem aparece quando analisamos os *santinhos* ficcionais - pequenas cartilhas que são feitas com a imagem do falecido para serem tecidas homenagens -. A diretora Cecília Raiffer fala um pouco sobre o contexto da criação dessas imagens:

Mas se você parar para pensar, dá para fazer várias dobrás só com a história do santinho, por que, assim, é um santinho ficcional. Só que é um santinho dos personagens, são personagens que estavam em processo mesmo, então foram fotografias que a gente tirou, registros fotográficos que a gente criou no processo do menino fotógrafo. No processo de criação, eles estavam todos de branco, [já] no espetáculo quando eles apresentam, e que o público tem a possibilidade de ler esses santinhos

e olhar para cara das pessoas [dos atores] já não é mais aquele [do santinho], entendeu? Porque aqui [no santinho] eles estão em preto e branco, [estão no] passado, e [já] aqui [no espetáculo] eles estão extremamente coloridos, [presentes] no que se apresenta agora para a plateia.⁹

9 Entrevista realizada em 15 de outubro de 2019.

Os referidos santinhos são mais um elemento incorporado ao diário de bordo do espetáculo, no qual toda dinâmica criativa é registrada em forma de fotografias, cantos e escritos dos artistas. Logo, eles podem ser vistos como resultado daquela *imagem propulsora* somada às diversas atividades durante o processo criativo. No espetáculo, os santinhos são entregues para o público, criando um paralelo entre o passado e presente, entre os moradores do sítio Caldeirão e os personagens da peça.

No espetáculo *Nossos mortos* não trabalha diretamente com fotografias. Nele, a imagem do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é atrelada à tragédia grega *Antígona*. O ato de *Antígona* afirma uma luta pela memória, na medida em que realizar o ritual fúnebre significa que o corpo de seu irmão é digno de luto. Essa conexão entre o Caldeirão e os corpos insepultos da história do Brasil é explicada pela diretora do espetáculo Fran Teixeira:

Nossos Mortos não é propriamente contar a história do Caldeirão, entendemos que há inúmeros outros casos de corpos insepultos no governo brasileiro e que continuam a ser produzido. A gente fala um pouco sobre isso, dar voz à injustiça era dar voz também a inúmeros outros casos que envolvem desaparecidos políticos e busca pela família, mas também a gente não vai contar essas histórias. A gente vai tentar vivenciá-las a partir da despedida da Antígona.¹⁰

10 Entrevista acessada em 10 de dezembro de 2019.

Como enfatizado pela diretora de *Nossos Mortos*, a imagem do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é utilizada no espetáculo como uma forma de acesso aos diversos casos de luto não realizados. Portanto, é a partir da imagem do Caldeirão que surge uma conexão mútua entre *Antígona*, o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e os corpos insepultos de movimentos populares. Dessa forma a peça vai performatizando a despedida de *Antígona*. Como afirma mais uma vez Fran Teixeira em seu depoimento:

A gente não conta a história [de Antígona], mas a história se costura com questões de tratar de quem são nossos mortos e o que estamos fazendo com eles. As meninas [as atrizes] fazem um jogo de falar isso bem rápido. Vou ler aqui: “Para nós, Antígona é mais do que uma personagem. Antígona é uma voz, uma vontade, é uma mulher que quer enterrar seu irmão, é uma sobrevivente do sítio Caldeirão, é uma sobrevivente dos camponeses assassinados em maio de 2017 no Ceará, é um mãe de maio, é uma mulher chilena que procurar os ossos no deserto do Atacama, é um índia irmã de um índio assassinado no sul de Mato Grosso, é irmã de uma das vítimas da chacina do Pantanal, chacina do Cajazeiras, chacina do Curió. Todas essas em Fortaleza. É a mãe daquele que já sabemos que vai morrer (...) Os nossos mortos são os mortos que a gente não conseguiu enterrar ou fazer os rituais, mas também os números que já se adiantam (...) São os corpos insepultos, as vítimas desaparecidas, os restos revelados, as valas comuns da nossa história, é o choro dos corpos que vagam procurando sua sepultura, é o suspiro penitente dos que sabem o valor da despedida”¹¹.

11 Depoimento realizado em 04 de abril de 2019.

Esse ato de trazer o Caldeirão para os palcos diz respeito a uma forma de fazer arte através do enlutamento, utilizando-se das imagens como forma de reivindicar o pesar na cena. Acessando a memória em suas mais diversas materializações, explora-se a reabertura da história de uma comunidade que foi retaliada por suas supostas ideologias.

Logo, a imagem do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é representada nos espetáculos como criações lacunares, incompletas (FELDMAN, 2016). Eles aparecem

como uma alternativa para se produzir em cima do impensável. Ademais, cabe lembrar o fato dessa imagem não buscar dar conta da totalidade do evento inimaginável, mas sim, funcionar apenas como reivindicações parciais, precárias diante do ocorrido. Dessa forma, os trabalhos buscam produzir em cima do evento da barbárie, resistindo assim o irrepresentável (DIDI-HUBERMAN, 2011). Esse processo de produzir sobre o impensável também é citado pela autora Ilana Feldman:

Mais do que nunca, é preciso pensar de que modo a crítica da cultura em geral e das artes e do cinema em particular podem se posicionar diante de imagens traumáticas, de eventos extremos, inimagináveis e talvez irrepresentáveis – ou representáveis, apesar de tudo. Se algo aparecer como impossível, é aí que deve resistir o pensamento (FELDMAN, 2016, p.143).

Nesse sentido, os espetáculos, de diferentes formas e com intensidades distintas, realizam um produto artístico produzindo resistência e visibilidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes da década de 1980 era impossível falar sobre o Caldeirão da Santa Cruz do deserto a plenos pulmões. Uma espécie de autocensura pairava sobre os sobreviventes, enquanto os livros de história, quando muito, faziam dele uma nota de rodapé do fanatismo religioso [sic] nordestino. O documentário de Rosemberg Cariry modificou essa realidade.

Desde então, os remanescentes falaram cada vez mais. Assim, os seus depoimentos deram substrato para a cultura e para as artes. E o teatro, nesse contexto, não ficou indiferente. Ele tem sido o local de produção e circulação de tais memórias no século XXI. Logo, o interesse dos grupos teatrais aqui estudados pelo massacre do Caldeirão aponta para a necessidade de luto público, de contar uma história ainda pouco contada.

Os espetáculos fazem circular fotografias dos acontecimentos, relatos sobreviventes, bem como discursos imaginados a partir dos massacres aéreos e terrestres em questão. Eles põem as novas gerações em contato com os eventos quase sempre negligenciados pela memória oficial até nos dias de hoje. A poética de tais espetáculos faz reverberar o pesar sobre aquelas vidas não-enlutadas (BUTLER, 2009). Numa espécie de ritualização coletiva, as cenas das peças se aproximam de uma forma de enlutamento.

Logo, a necessidade de reparação aparece para as novas gerações que não vivenciaram os dias do massacre na longínqua década de 1930. Aqueles mortos seguem demandando reconhecimento tanto por parte do Estado, como por parte da sociedade em geral. Como aponta Frosh (2018), diante de tantas histórias de atrocidades, é necessário fazer os fantasmas falarem, muitas vezes para fazê-los descansar e em outras para fazê-los agir. Os grupos teatrais captam tal apelo e seguem reverberando as consequências e memórias daquele massacre realizado no sul do Ceará.

Referências:

- BUTLER, J. **Quadros de guerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, J. **Vida precária**: el poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- CARIRY, R. **O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto**. Ceará: Embrafilme, 1986. 1 vídeo. (76 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o9OEb94tvy4&ab_channel=CariridasAntigas-ACERVO . Acesso em: 02 de jul. 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Tradução de André Telles. Revista Serrote, 2011, p. 99-133.
- FELDMAN, I. **Imagens apesar de tudo**: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. ARS (São Paulo), v. 14, n. 28, p. 134-153, 2016.
- FROSH, S. **Assombrações**: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.
- HOLANDA, F; CARIRY, R. **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto**: apontamento para a história. Fortaleza: Interarte, 2007.
- POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RAIFFER, C. **Três pontos sem ponto final**: coletânea de dramaturgias. Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- RANCIÈRE, J. A imagem intolerável. In. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. Editora WMF Martins Fontes, p.83-102, 2012.
- RAMOS, R. **Caldeirão**: um estudo sobre o beato José Lourenço e sua comunidade. 2ª edição. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Núcleo de documentação Cultural NUDOC- UFC, 2011.
- SÁ, X. **Beato José Lourenço**. Fortaleza: Editora Demócrito Rocha, 2000.
- SALES, M. **Auto do Caldeirão**. 2ª ed. Juazeiro do Norte: HD editora e gráfica, 2004.
- SILVA, S.; PINHO, M. Imprensa, anticomunismo e fé: a destruição do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto nas representações da imprensa brasileira (1936-1937). Revista Em Perspectiva v. 3, n. 1. 2017
- SILVA, A.; SANTOS, P. **Políticas de Memórias do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto e sua inserção no Ensino de História**. X Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História. Porto Alegre, 2018. Anais [...]. Porto Alegre: p. 1-14.
- SOUSA, F. **Travestígonas**: performatividade de gênero, da política e do luto no teatro de As travestidas. Tese (Doutorado em cultura e sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SOUSA, C.; VASCONCELOS, L. **Caldeirão**: saber e práticas educacionais. Fortaleza, Edições UFC, 2012.

TEATRO MÁQUINA. **Nossos mortos**. 2018. Disponível em <http://teatromaquina.weebly.com/nossos-mortos--2018.html> Acesso em: 26 de maio de 2019.

> Jeanine Torres Geammal | **Stênio Diniz: vislumbres**

I Resumo: Este ensaio fotográfico-textual, rendimento do tempo de convívio e trabalho com Stênio Diniz, se oferece como imagem efêmera e inconclusa de um percurso artístico dialógico e intersubjetivo pelas complexas formas de re(a)apresentação do outro e de si, pelo qual nos aventuramos, Stênio e eu.

I Palavras - chave: Arte e Design. Fotografia. Performance. Sympoiesis. Stênio Diniz.

> Jeanine Torres Geammal é professora no curso de Design Industrial da EBA_UFRJ; designer graduada pela EBA-UFRJ; mestre pela Escola de Desenho Industrial da UERJ (ESDI_UERJ); doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA_UFRJ); co-fundadora do NADA (Núcleo de arte e design e antropologia da EBA_UFRJ); co-coordenadora do projeto Herético Parlatório do Design (EBA_UFRJ). Nesses âmbitos, tem voltado sua atenção às fronteiras como impermanências, como (não) lugares de invenções, como zonas para sympoiesis.

E.mail: jeaninegeammal@eba.ufrj.br

ORCID 0000-0003-1216-1277

Jeanine Torres Geammal | **Stênio Diniz: glimpses**

Abstract: This photographic-textual essay, the result of my time living and working with Stênio Diniz, offers itself as an ephemeral and unfinished image of a dialogical and intersubjective journey through the complex forms of re-presentation of the other and of oneself, through which we venture ourselves, Stênio and I.

Keywords: Art and Design. Photography. Performance. Sympoiesis. Stênio Diniz.



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geamma



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartistesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vlstumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartistesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



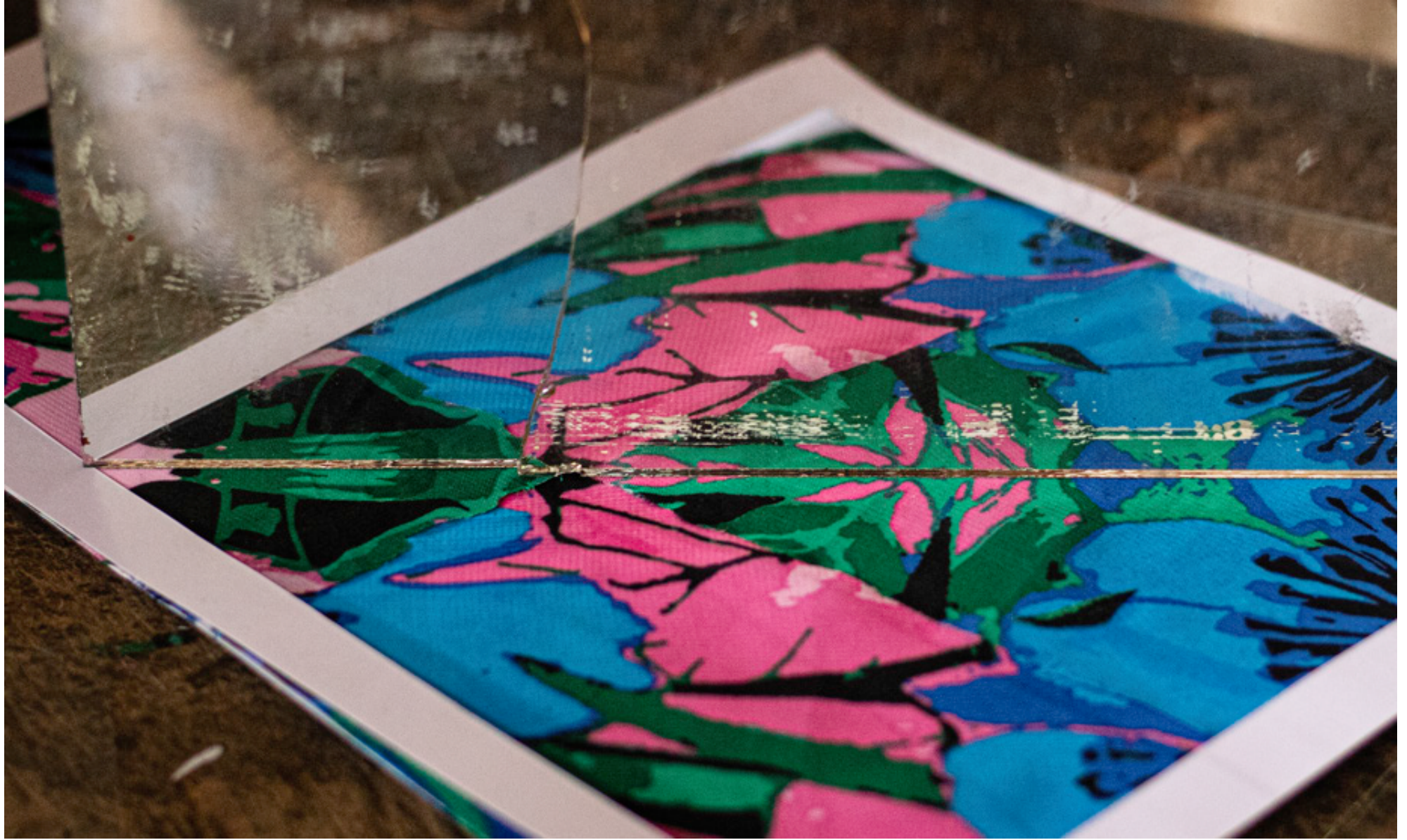
<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



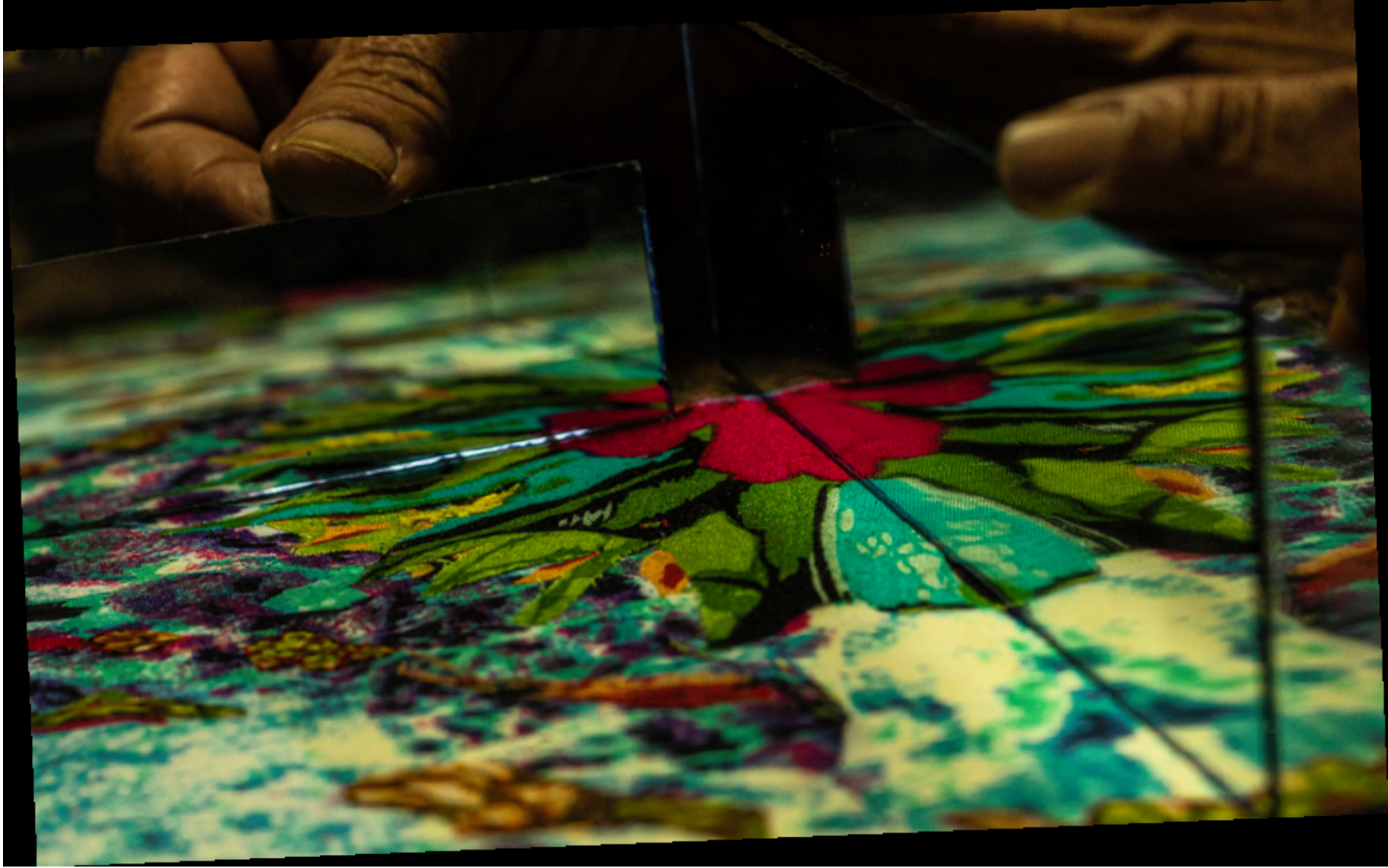
<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vlstumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



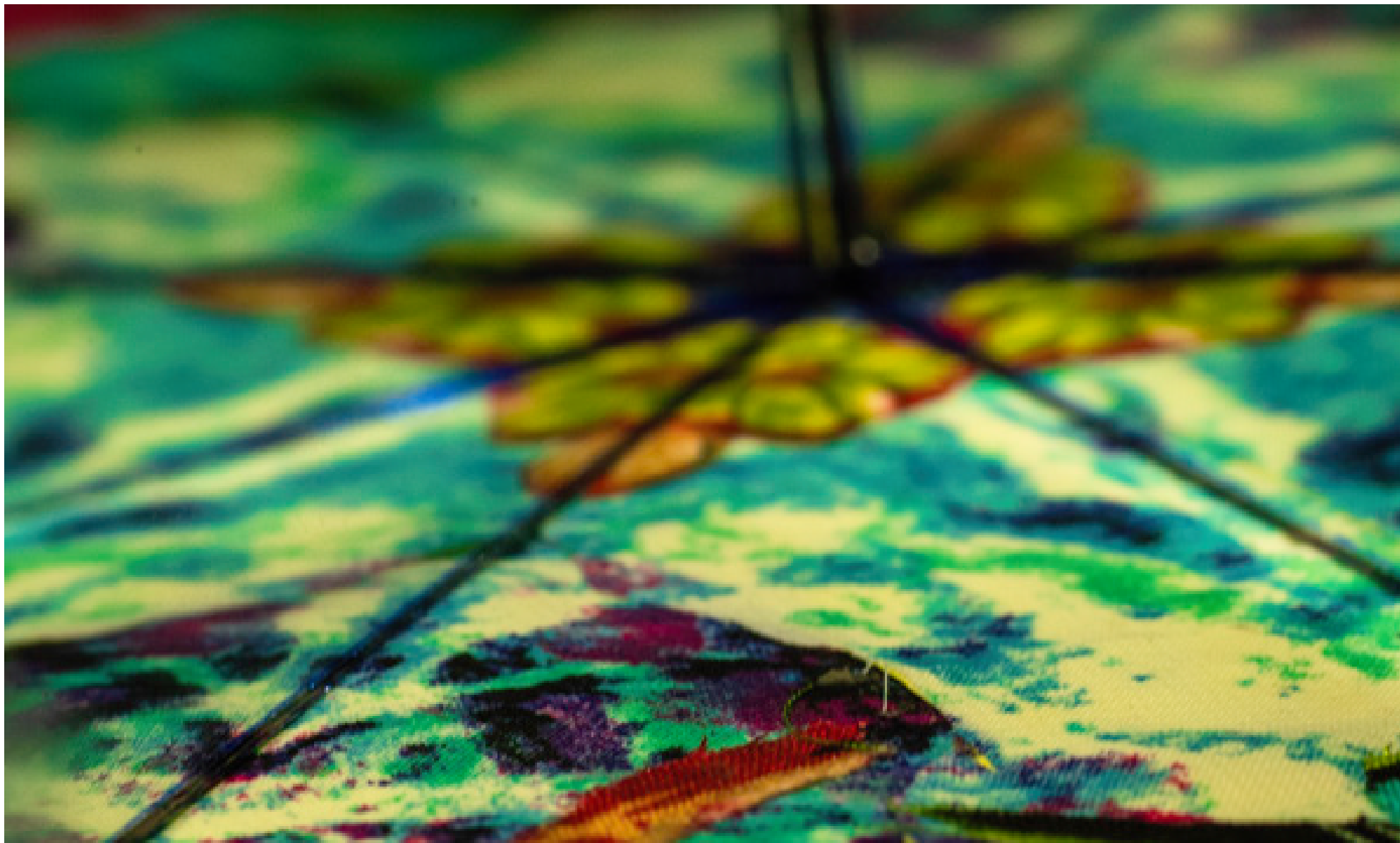
<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine Torres Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine Torres Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal





<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
_ Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine Torres Geamma



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



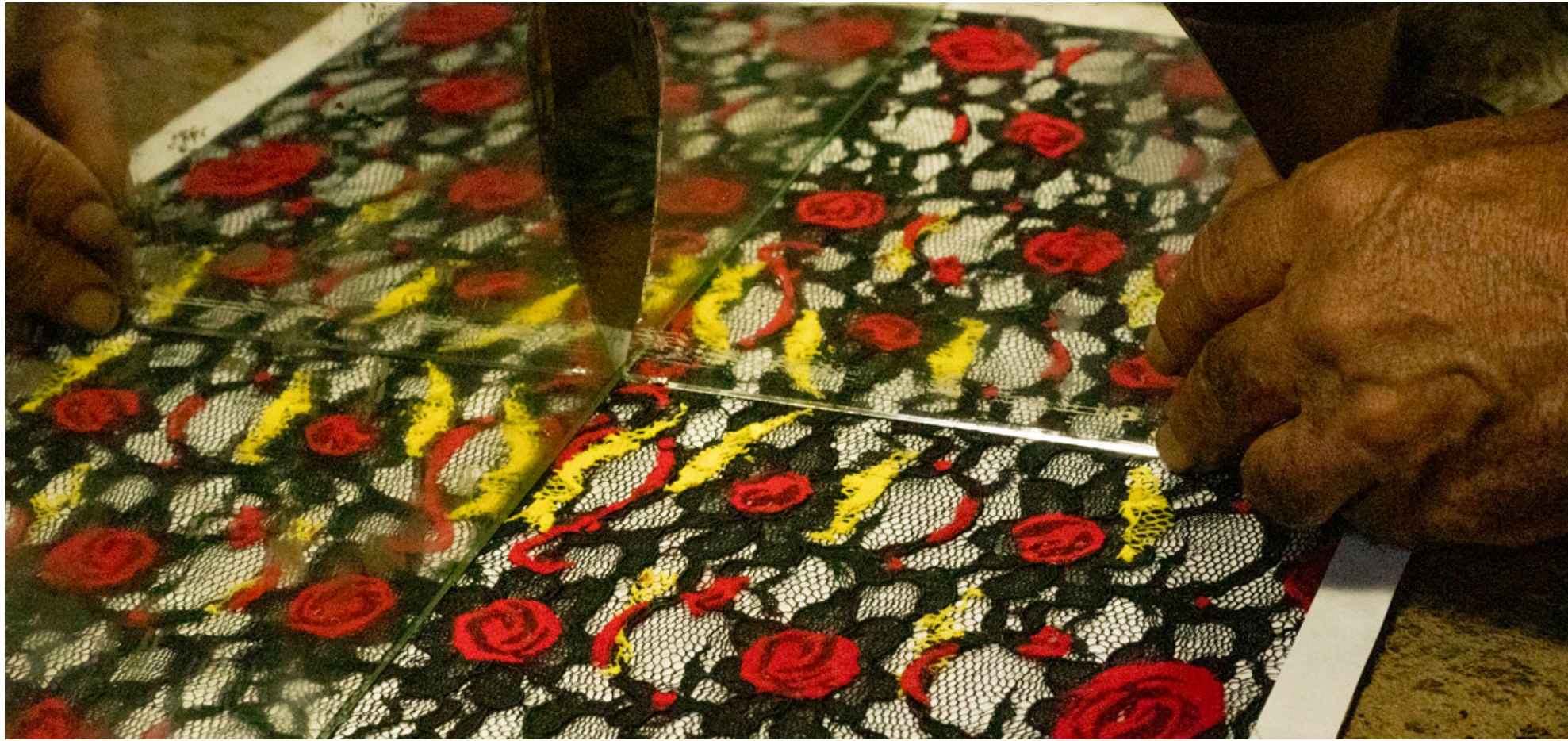
<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vislumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
- Jeanine_Torres_Geammal



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.70997>

Stênio Diniz: vistumbres
_ Jeanine_Torres_Geammal

1 No curso da pesquisa de doutorado em andamento no PPGSA-UFRJ, compartilhei com Stênio Diniz, Din (Aparecido Alves), Nil Morais e José Lourenço momentos de criação e vivência artística. Se neste ensaio digo sobretudo das invenções que vivi com Stênio, não há como negar que são invenções contaminadas pelas outras — criações e especulações que produzi em companhia de Din, Nil e Zé.

2 *Sympoiesis* é palavra simples; significa “fazer-com”. Nada se faz sozinho; nada é realmente autopoiético ou auto-organizado [...]. *Sympoiesis* é palavra apropriada para sistemas históricos, complexos, dinâmicos, responsivos, situados. É palavra para “fazer-mundo-com”, em companhia. *Sympoiese* envolve a autopoiese e generativamente a desdobra e alonga (HARAWAY, 2016, p.58; tradução nossa).

Em pesquisa, desenvolvo uma reflexão desde uma perspectiva relacional, intrassubjetiva, sobre os processos de produção de arte e de si vivenciados por alguns artistas. Stênio, Din, Nil, José Lourenço¹ têm em comum a imburana como importante matéria para a lida artística, o Cariri como lugar de referência e residência, e o adjetivo “popular” como desígnio do tipo de arte que fazem e de artistas que são.

Ao me aproximar dessa tal arte (“popular”?), interessaram-me, sobretudo, os agenciamentos em que os artistas tomavam parte e as vias que seguiam em decorrência dessas experiências de contágios. Se houve um tempo em que as enxergava como termos distintos em interação, hoje, enamorada de Donna Haraway (2016) e Ana Tsing (2015), inclino-me a entendê-las como *sympoiesis*² ou como uma performatividade pós-humanista de Karen Barad (2017). Intra-ações intrarreinos, intracampos, intra-artes. Ponderadas a partir da convivência com esses artistas, da atenção às suas invenções, às suas falas, percebo-as e compreendo-as como formas de afeto que sublevam e fazem vacilar o eu (DELEUZE, GUATARRI, 1997). E porque sou atraída com frequência por suas *performances*, me surpreendo de súbito nesses arranjos afetivos, também em contágio.

O encontro com Stênio advém, com efeito, de um descaminho de pesquisa. Sobrechega pela via de fuga que se quer desviante dos engessamentos que conduzem aos estereótipos. Sou capturada por sua qualidade e prática multi(dis)formes: artista, xilógrafo, poeta, cordelista, músico, designer, articulador de ações de incentivo a uma arte

ativa e ativista que ao mesmo tempo se aproxima e se distancia do que se diz e do que se pratica como “arte popular” do Cariri. Transita por entre expressões de arte-vida-lugar sem ser capturado por nenhuma, nem se presumir estrangeiro em qualquer delas. Engendra e mobiliza instâncias, sem nomeá-las ou dissociá-las. O modo como vive suas práticas artístico-políticas ou político-artísticas explodiu para mim demarcações e limites que em outros tempos e lugares me pareciam tão vividamente desenhados: vida-trabalho; arte-política; ciência-vida; erro- acerto; expressão-representação; vida-política-arte-ciência; e tantos outros.

Nas fotografias que aqui exponho, alteridade e movimento são fundamentais. Implicando-nos, talqualmente, no empenho de apreender uma realidade, antropóloga e nativa — nem sempre com essa atuação e personagens — trilhamos vias que privilegiam a experiência do mundo em lugar de sua representação (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012). Caminhos que reverenciam a qualidade produtiva do discurso-imagem e tonificam o aspecto performático das construções (esta, que aqui está, e muitas outras que delineamos durante o convívio).

Foi em vislumbre, de soslaio, em encantamento, que vi pela primeira vez as montagens que Stênio cria com colagens e espelhos. Nessas colagens, os corpúsculos que se grudam por cola são retalhos de tecidos. Como diz: “Desconstruo as estampas originais e as reconstruo em novos padrões”. Nos fragmentos colados diretamente

sobre papel ofício 70g/m², imiscuem-se as colorações e texturas originais dos tecidos industrialmente estampados e ganham novas nuances de cores e relevos pelas mãos de Stênio. Há nelas, sobretudo, um plano; mas há também indeterminações, imprevisibilidades, tridimensionalidades; há uma economia do projeto, mas há outra, da distração, que admite entrarem em ação o fortuito, o aleatório, o casual e também o transe.

Nos painéis que Stênio formula sobre o papel-ofício com os restos retalhados de tecidos há abstração, mas há também figurações, tanto aquelas presentes nas estampas originais dos tecidos quanto outras, que ele elabora nas composições reconstitutivas desses fragmentos. Acrescenta, por vezes, pequenos desenhos, representações de olhos que nos fazem ver figurações; representações imaginárias de plantas, bichos, pessoas... quase sempre percebidas em partes — cabeças, meias cabeças, mãos, braços, patas... se imiscuem, submersos, nas estampas reconfiguradas dos tecidos.

Há nessas colagens um jogo de esconde-esconde, um jogo que nos convoca, que nos envolve, que nos prende em encantamento de busca, de procura, de desvelamento. Mas ainda não podemos entender esses painéis e os fascínios que promovem como obras prontas. Eles não são ainda, nessas composições sobre o papel, concepções finais da obra que Stênio maquina (ou cabala) nem são, até então, capazes de promover em nós todo o encanto que esse artista trama. Aguardam assim, no papel, a produção doutras magias.

Enquanto nos exhibe (a mim e a ele) as imagens que vai criando com suas colagens de

tecido multiplicadas por arranjos angulares de fragmentos especulares, narra fragmentos de vida e arte que lhe vêm à memória: recita-nos um poema que dera origem a uma xilogravura, e vice-versa; canta-nos uma de suas composições musicais; rememora acontecimentos, emociona-se, emociona-me. Reflete(-se), multiplica(-se), fragmenta(-se).

A potência criativa que o improvisado, a *parole*, a narração, as coisas e os corpos vão ganhando nessas *performances* evidencia suas funções poéticas de criar “realidades”. Constituem, simultaneamente, a experiência, a arte, o social e a nós, personagens pessoas, coisas, emaranhadas e envolvidas. Não são nem discursividades neutras nem meros objetos; têm agência para nos transformar no próprio curso das construções narrativas.

Da mesma forma, os registros imagéticos que capturo desse percurso e sua posterior edição, em si próprios percursos afetivos, agenciam sentidos outros para o mundo ao nosso redor. A produção destas fotografias, em si um ato performático, ocorre em simultaneidade à *performance* de narração e exibição dessa produção imagética efêmera, plural, inconclusa, múltipla, infinita, que Stênio compõe e encena, pela colagem desses fragmentos de tecido, espelho e vida. No entreperformances, Stênio opina sobre o melhor ângulo para a captação da imagem transitiva que vislumbra e produz. Fantasia(-se), desempenhando papel fundamental para a construção destas imagens em exposição. Também por isso, realismo-impressionismo, documento-arte mostram-se indissociáveis. Porque os índices dessa fantasia se transfundem nos índices de realidade que aqui se

apresentam. Contagiam-se, emaranham-se, amatilham-se. Indiscerníveis, se corporificam como vestígios que recobrem, codificam e desvelam o exercício da (auto)invenção.

Quando fotografo, retenho miradas. Mas imprimo *flashes* que fracassam em fixar aquilo que vislumbramos juntos. Nunca a sequência inteira, nunca todas as possibilidades. Porque infinitas, deslizantes, estão sempre a nos escapar. O que resulta das fotografias que realizamos? Apenas uma visualização instantânea da transição? Uma memória? É, decerto, uma representação insuficiente da “forma em ação” produzida por Stênio e por mim. Mas a relevância que preciso explorar aqui não se refere à fidedignidade plástica ou formal da representação fotográfica, e sim aos desenhos que o próprio processo de fotografar e que os resultados plástico-formais dessa ação permitiram; aos entendimentos e percepções, antes ocultos ou inalcançáveis, que pudemos acessar por meio da *fotografiação*.

Uma ação que me ensinou coisas com que a percepção despida da objetiva não havia até então atinado. As impassibilidades mecânicas, materiais e objetivas da tecnologia de registro despojavam objetos do rebotalho de hábitos e preconceitos com que a minha percepção os revestira. Das fotografias saltam anjos de gesso, porta-lápis, estiletes... antes, pormenores ignorados. Bazin (1983, p.127) vai dizer que a objetiva pode mesmo tomar os objetos virgens à atenção e ao amor do fotógrafo. Talvez isso se dê pelo accidental, incontornável ao ato de fotografar o que se move. O amor estava ali, direcionando minha atenção e percepção à nuvem que se monta em torno do objeto, mas me movia

como um cupido estabanado, que apontava sua flecha para um alvo e acertava outros. A impassibilidade da objetiva parecia mesmo tomá-los despidos à minha atenção e ao meu amor (BAZIN, 1983, p.127). Despertavam percepções ocultas pelos hábitos e preconceitos com os quais eu revestira aquilo que observava.

De modo diverso, mas igualmente potente, Stênio também era afetado pelo acontecimento fotografado. Ele também se surpreendia com as imagens fotografadas, com seu corpo em espelhamento, deformado, composto, colado às colagens, formando outros corpos, novas imagens, que eram ao mesmo tempo o que víamos antes de fotografá-las, mas eram também outras, inesperadas, surreais. Instantâneos que nos revelavam uma beleza que o tempo do movimento não nos permitia enxergar, ocultada pela ação, pelo movimento, pelo cotidiano... Nos permitiam “admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar” (Bazin, 1983, p.128).

Tal como nestas fotografias, Stênio, ao refletir(-se), ao multiplicar(-se), ao fragmentar(-se); desvela(-se) em partes, reproduz(-se) em miradas transientes, em vislumbres... Pela via de um silêncio eloquente, são imagens que abrem caminho para um recorte sensível e inteligível das reflexões provisórias de Stênio e de sua arte, para a produção desse existir. Importa dizer, fazem o mesmo por mim.

Referências:

- BARAD, Karen. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. Tradução: Thereza Rocha. **Revista Vazantes**. 1(1), 07-34, 2017. Disponível em <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20451>, acesso em fev. 2019.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: ontologia**. Tradução: Hugo Sérgio Franco. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p.121-128.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 4. Tradução (coord.): Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia. Etnobiografia: esboços de um conceito. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (org.). **Etnobiografia: subjetividade e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p.9-17.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: making Kin in the Chthulucene**. Durham, NC: Duke University Press, 2016.
- TSING, Anna. Margens indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. **Ilha**, Revista de Antropologia. Florianópolis: UFSC, 17(1), p.177-201, nov. 2015. Disponível em <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2015v17n1p177>.

> Ribamar José de Oliveira Junior | **À procura de Capela: confabulações da imagem travesti no Crato-CE (1960-1980)***

I Resumo: No sentido de desembaraçar a memória travesti na cidade do Crato, região do Cariri, interior do Ceará, apresento um esboço da imagem de Capela a partir das narrativas contadas nas lembranças da segunda metade do século XX, de meados da década de 1960 a 1980. De janeiro de 2017 a julho de 2021, segui rastros pelo horizonte da etnobiografia na escuta de 15 interlocutores de duas gerações diferentes, encontrando confabulações diante dos percursos de Capela entre os modos de vida homossexuais e as dinâmicas do trabalho sexual da época. Mais do que uma “bicha de chapiado”, Capela temia os raios fulminantes de Deus, especulava sobre um pênis triangular, falava do cu nas ruas, andava com as putas dos cabarés e enfrentava a polícia com valentia, sendo a sua própria imagem um lampejo intermitente do passado que no presente está à nossa espera.

I Palavras - chave: Travesti. Crato. Etnobiografia. Gênero e Sexualidade. Memória.

> Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Especialista em Gênero e Sexualidade na Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA).
E-mail: ribamar@ufrj.br

ORCID 0000-0002-5607-2818

* Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES-PROEX.

Ribamar José de Oliveira Junior | **Looking for Capela: confabulations of the travesti image in Crato-CE (1960-1980)**

Abstract: In order to unravel the travesti memory in the city of Crato, Cariri region, Ceará countryside, I present an outline of the Capela image from the narratives told in the twentieth century second half memories, from the mid-1960s to 1980. From January 2017 to July 2021, I followed traces through the horizon of ethnobiography in listening to 15 interlocutors from two different generations, finding confabulations in the face of Capela's routes between homosexual ways of life and the dynamics of sex work in the city. More than a "faggot of *chapiado*", Capela feared God's fulminating rays, speculated about a triangular penis, talked about ass in the streets, walked with the whores in the cabarets, and bravely faced the police, her own image being an intermittent flash of the past finding confabulations in the face of Capela's routes.

Keywords: Travesti. Crato. Ethnobiography. Gender and Sexuality. Memory.

No espelho que Capela se viu, 60 anos depois me vi

- 1 Aos 67 anos, João do Crato é um cantor, compositor e intérprete cearense que há mais de 40 anos performa nos palcos do Cariri, sendo um multiartista performático entre a cultura popular e o rock/pop.
- 2 Jornal produzido entre 2016 a 2018 através do projeto “Sertão Transviado: outros Cariris” apoiado pelas PROCULT/PROEX da UFCA. Link: <issuu.com/sertaotransviado>
- 3 Aos 72 anos, Abidoral Jamacaru é um cantor e compositor cratense que há quase 50 anos faz do Cariri uma sonoridade múltipla, trazendo uma musicalidade que vai do blues ao coco, do rock ao forró.
- 4 Vedete brasileira, Elvira Pagã foi uma atriz, cantora e compositora que se tornou uma das maiores estrelas do Teatro de Revista, sendo a primeira Rainha do Carnaval do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa começa da caderneta de João do Crato¹ através dos telefones escritos com caneta esferográfica azul da sua agenda particular. Era 8 de fevereiro de 2017 quando me sentei com o cantor em um dos bancos da Secretaria de Cultura do Crato, no Largo do Centro Cultural do Araripe (Rffsa), para construir as pautas da 4^o do Jornal Sertão Transviado². No barco da década de 1970, João relembra de muita coisa comigo, inclusive, disse-me que nessa edição do jornal teríamos até o cantor Abidoral Jamacaru³ com fantasia de carnaval da Elvira Pagã⁴. “Escândalo!”, diz. Não demorou muito para ele pautar comigo em poucas horas toda a edição do jornal, sem João do Crato não teria Sertão Transviado. Na entrevista sobre sua trajetória, ele desfiou a franja do tempo com apenas uma pergunta, semanas antes daquele encontro, no dia 17 de janeiro de 2017, na sala do Telecentro da Biblioteca Municipal. Enquanto escavávamos a memória pessoal pelas grafias tortas da caderneta, chovia no Crato e, antes de começar a falar, João do Crato olha para o céu e deseja três dias de chuva. daquelas lembranças, uma me chamou atenção no nome de “Capela”.

Naquele “agora” fundado a partir do meu encontro com João do Crato e dos seus estilhaços das lembranças, sublinhei o nome “Capela” com o objetivo de colher o que ele poderia significar para além do enunciado na voz grossa do cantor. Do traço no papel, lembro do que Benjamin (1987, p. 223) diz sobre o passado ser citável, quando cada momento

vivido se transforma em uma citação, pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Assim, chovia e relampejava durante a conversa com João do Crato, o que revela uma infiltração na parede da biblioteca, molhando um calendário com a imagem do Sagrado Coração de Jesus e fazendo barulho pelo pingar da água no chão a cada palavra dita. O nome de Capela pode soar como um pingo desses no chão em que a imagem do passado se dirige ao presente, justamente quando no presente nos sentíamos visados por ela. Portanto, considero que o meu encontro com Capela foi como um encontro secreto, marcado entre gerações que precedem a minha. No lampejo benjaminiano, digo que alguém em outro tempo no Crato está à nossa espera.

Fig. 1. João do Crato com a sua agenda telefónica



Fonte: Ribamar Oliveira, Crato, 2017.

Como é possível observar, esta pesquisa foi iniciada em 2017 e segue em andamento em 2021, procurando traçar um esboço da imagem de Capela a partir das narrativas contadas em torno da memória da cidade de Crato, região do Cariri, interior do Ceará. No desatar da memória pessoal de João do Crato, encontrei performances e experiências nos contornos da memória coletiva que enfeixa pistas sobre a dissidência sexual e de gênero na imagística da cidade. No sentido de experimentar os percursos iniciais de uma etnobiografia a partir das lembranças de Capela, encontro rastros que se aproximam da travestilidade na memória do Crato a partir da segunda metade do século XX, de meados da década de 1960 em diante. Assim, a descrição desta investigação aparece apenas como rascunho de um projeto maior que por agora busca mais despertar uma memória dispersa sobre Capela do que adensar sentidos, tendo em vista a polifonia das vozes em um lugar comum. No primeiro esboço deste artigo, as elipses, os silêncios e as rasuras carregam mais adivinhas do que respostas, buscando pensar na interpretativa de Geertz (2008) sobre detalhes e fragmentos da cultura.

Ao considerar o que Clifford (2016) aponta pelas verdades etnográficas serem inerentemente parciais, encaro essas narrativas de Capela a partir da interação entre as vozes diante dos elementos evocativos e performativos, sobretudo, a partir da inscrição da cultura nos processos comunicativos entre sujeitos. Se como reflete Strathern (2014), a escrita só funciona por meio da recriação imaginativa diante dos efeitos da pesquisa de

campo, faço dessas primeiras reflexões um momento de imersão total e ao mesmo tempo parcial em rearranjo com as narrativas da experiência cotidiana. Imerso na produção desta pesquisa encontro afetações que se iniciam a partir da metáfora do reflexo no espelho de bar, no qual Capela teria se visto e pelo lapso temporal 60 anos depois me vi, procurando-a. Vejo este espelho como um retrato alternante onde busco um rosto que se constitui como um terceiro olho desta escrita. No próprio ato de inventar a imagem de Capela pela busca da memória, inventamos as próprias lembranças dela onde buscamos a sua imagem. “Não podemos agir sem inventar um por meio do outro” (WAGNER, 2012, p. 95).

Ao refletir sobre as vozes ruidosas do passado e acompanhar o curto-circuito de imagens em torno do nome de Capela, tenho até então me encontrado na proposta de Dawsey (2009) por uma antropologia benjaminiana. Assim, percebo que a multiplicidade dos fragmentos das narrativas produz luminosas imagens de Capela, sobretudo, pelos detalhes abrirem uma fenda que irrompe do esquecimento, no instante em que passado e presente relampejam de modo constelar. De tal modo, percorro aqui três momentos por meio de passagens que seguem pela memória dos entrevistados. No primeiro momento, reflito sobre os enlaces das narrativas contadas entre experiência e performance. No segundo momento, encaro a dimensão performativa da memória a partir das narrativas que materializam a performatividade de Capela pelos lugares de passagem da cidade. No terceiro momento, apresento um breve esboço da imagem de Capela a partir das suas

ausências na memória pelas confabulações da narrativa. “Quebra-se o encanto dos mortos sobre os vivos ao mesmo tempo em que aquilo que era tomado como morto e desaparecido mostra a sua cara” (DAWSEY, 2009, p. 368).

Dessa forma, tenho como horizonte a perspectiva etnobiográfica nas formulações de Marques, Gonçalves e Cardoso (2012) a partir do movimento de busca entre o sujeito, o indivíduo e a cultura, sobretudo, por acreditar que as narrativas assumem o papel de agência na construção da realidade pelas histórias contadas. Pelo que trazem Marques e Perillo (2014) sobre a trajetória dos autores que estudam os seus lugares de origem, me coloco nos reflexos de questionar o imaginário e as referências do Crato no sentido de desgalvanizar imagens locais no contexto interiorano. Ao reunir as narrativas de quinze interlocutores que remontam tempos e espaços, converso com duas gerações de nascidos entre 1940 e 1960⁵ e nascidos entre 1960 e 1980⁶. Por agora, acabo priorizando o diálogo com a última pela própria rede que João me leva a tecer a partir das suas lembranças. Desde já encontro uma questão no fio dessas lembranças: como alinhar memórias pessoais com memória coletivas, sobretudo, de eventos que não vivi?

5 No caso das interlocuções com 4 colaboradores: Humberto Cabral (83); Antônio Vicelmo (79); Luzimar Soares (81) e Seu Aderson (80).

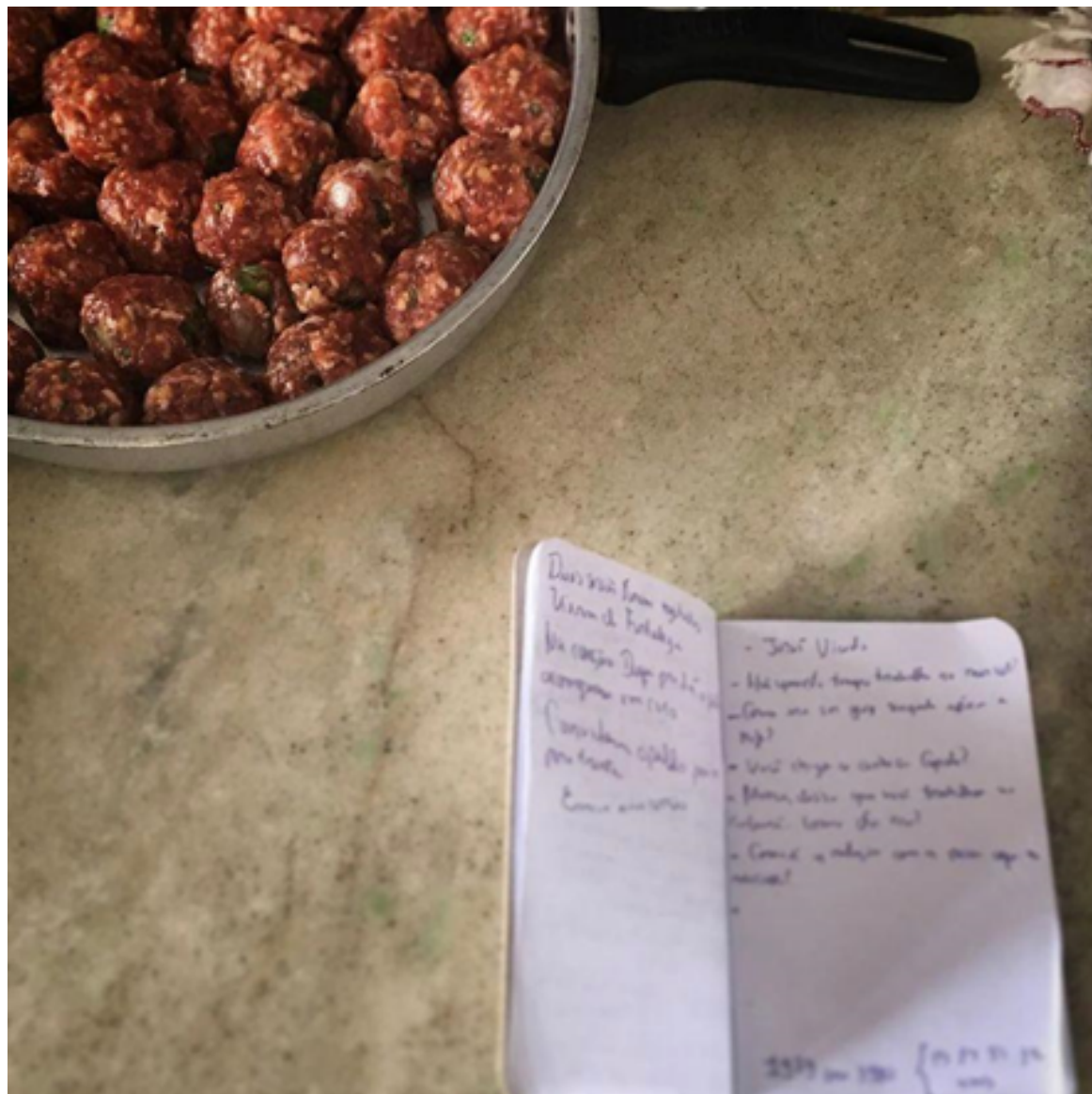
6 No caso das interlocuções com 12 colaboradores: Luiz Carlos Salatiel (68); José Flávio (68); João do Crato (67); Blandino Lobo (63); Olinda Braga (63); Herbênio (69); Zé Viado (55); Sabrina (56); Reginaldo Farias (48); Pedro Alencar (52) e José Andreilino (45).

7 Ostópicos reúnem um conjunto de entrevistas realizadas entre 2017 e 2021 no Crato. Os nomes, as idades e as pertenças étnico-raciais foram informadas a partir de como os interlocutores se identificaram. Nesta escrita, refiro-me ao nome de Capela somente pelo pronome feminino, pois é possível observar através das lembranças contadas que havia nela mesma um desejo de ser reconhecida como mulher, sendo essa uma reivindicação da comunidade de mulheres trans e travestis construída historicamente por meio de lutas sociais. Embora preserve a fala transcrita dos entrevistados que mencionam o pronome masculino, dado o próprio repertório cisgênero vivenciado nessas narrativas, como autor do artigo, acredito ser importante respeitar a identidade de gênero de Capela a partir da sua vivência na época do Crato, abrindo inclusive perspectivas para pensar a travestilidade nesse percurso histórico. Optei também por não mencionar o possível “nome morto” de Capela, apesar de algumas pessoas citarem, tendo em vista o respeito pela forma como ela possivelmente preferiria ser chamada diante do contexto como era conhecida. Assim, agradeço a Lyz Vedra pelos afetos que colocaram aqui.

De cu pro rio, às margens do Rio Granjeiro: primeiro momento⁷

No decorrer imaginativo dessas narrativas, tenho percebido como os narradores constituem o processo de cada experiência vivida em torno da lembrança de Capela. A partir de Turner (1982), seria possível pensar como essas imagens tracejadas na memória evocam experiências e delineiam performances, levando em consideração a forma como os eventos passados podem ser revividos na significação do presente. Diante dos enlaces entre a experiência e a performance, o comportamento restaurado em Schechner (1985) nos ajuda a pensar como os narradores podem se comportar como outra pessoa, ou seja, estando aqui e lá em uma outra temporalidade confabular da narrativa. Se agimos melhor do que sabemos, vejo nas impressões transmitidas pelas pessoas no contar das narrativas o que as levam a atuar quando relembam de Capela, sobretudo, no que implica a presença de outras pessoas no cotidiano, como traz Goffman (1975). Por isso, estive atento às expressões emitidas entre os gestos, às entonações, aos risos e aos silêncios. Por exemplo, aos 67 anos, o cantor João do Crato, afro-indígena, meio calvo e com cabelos ondulados nos tons grisalhos e loiros, gesticula para criar cenários e entona a voz para embalar a força do vivido na surpresa de cada lembrança revivida.

Fig. 2. O almoço de Zé Viado



Fonte: Ribamar Oliveira, Crato, 2017.

Naquele primeiro momento, quando ele me falou de Capela a sua voz mudou repentinamente para um tom mais agudo e uma articulação lenta, como quem procura algo que não está evidente. Dessa lentidão, João entona em um nome de modo mais grave, “Zé Viado!” como descoberta do caminhar com a narrativa. Após o meu contato inicial despertado por João do Crato, segui uma das primeiras direções orientadas por ele a partir de uma outra pessoa que poderia também lembrar de Capela. Eu precisava encontrar José Gutemberg Freire Duarte, mais conhecido como Zé Viado, um cozinheiro de 61 anos que, na manhã do dia 14 de março de 2017, cozinhava o prato do dia amassando carne moída recém-temperada com tomate, alho e coentro picados numa frigideira de inox em uma das vendas do Mercado Público Walter Peixoto que fica no centro da cidade. De pele negra, olhos atentos e tez séria, quando falo de Capela ele logo comenta sobre o seu desejo “do passado” de ser travesti, quando tinha entre 13 a 17 anos, que não foi realizado após o falecimento da sua mãe, episódio que o fez parar com “suas loucuras”, como diz. Com touca, relógio dourado e uma camiseta vermelha, Zé Viado conta sem delongas que trabalhou por 20 anos no ramo da prostituição em Crato.

“Ela tinha fama de ser muito valente, mas sempre foi gente boa”, conta isso enquanto vende café e recebe o troco de uma cerveja. É possível encontrar o lugar dessa narrativa contada em seus próprios gestos, quando Zé Viado embala o fazer daquele almoço com a narrativa. Ele não para em nenhum momento para lembrar, as lembranças vêm dos seus

movimentos cotidianos na cozinha. Dessa mesma forma, em um ambiente de trabalho, a fala de Zé Viado se conecta com a de Sabrina no encontro em 1 de dezembro de 2017 por meio de uma pauta do 6º Sertão Transviado, onde o meu intuito não era falar somente de Capela. Com 51 anos, Sabrina era vendedora ambulante de bombons e tinha seu ponto próximo a Universidade Regional do Cariri (Urca), no bairro Pimenta. De pele negra, cabelos grisalhos, brincos ponto de luz e camisa rosa, ela relembra com o antebraço apoiado na lateral esquerda do carrinho de doces que Capela era muito valente. Além dessa forma como era vista, Sabrina esboça uma primeira imagem de Capela que era branca, tinha cabelos parafinados e “pernas tortas para dentro”. Em uma época em que a maioria dos homens usava apenas branco, cinza e preto, Sabrina diz que Capela se vestia com roupas “multicoloridas” quando andava pela cidade.

Pelo que a vendedora conta, Capela explicava que “Deus fez o homem para o outro homem”, por conta do formato do pênis ser redondo igual ao ânus, sendo preciso recriar um homem com um pênis triangular igual o formato da vagina. “Sabrina não deixe ninguém te humilhar, se nós existimos aqui na terra é por que ele quer que a gente exista, mas se ele quisesse que a gente não existisse jogava um raio fulminante e nós morria”, reconta. Com comentários meta-narrativos, Sabrina traz intervenções entre o evento narrado e o evento narrativo, como nos descrevem Bauman e Briggs (2006), porque ela destaca uma fala citada dentro da narrativa. De modo mais lento e imaginativo, o recado que Capela

preferia era visto por Sabrina na metáfora do “levar abacate podre”, o que mostra parte do teatro cotidiano das encenações dela na vida social da época, ou seja, eram vistos como lições de moral.

No meio entre aqueles dois encontros com Zé Viado e Sabrina, acabo encontrando José Olinda Braga, professor universitário, em uma lanchonete da Praça da Sé em 29 de maio de 2017 por meio de uma indicação durante o lançamento do 4º Sertão Transviado, edição em que João do Crato fala sobre Capela. Com 63 anos, de pele e com cabelos brancos, o professor me conta como via Capela nas ruas do Crato, entre seus 8 a 12 anos, no final da década de 1960. Para ele, Capela era alta, branca, tinha cabelo castanho oxigenado em loiro e usava bastante o penteado do tipo rabo de cavalo. “Ele não se vestia de mulher, o que era confuso. Na época, o parâmetro de gay não era um gay apenas afeminado, porque existia uma ‘penca’ de afeminado, porém eles não eram considerados gays. O gay tinha que ser alguém próximo da imagem de mulher. Ele era uma espécie de *semitravesti*, o que eu acho por *semitravesti*”, explica Olinda Braga. Segundo o professor, ela era a figura mais pública do que se imaginava até então diante do estereótipo da “homossexualidade”. Evidentemente, essa fala aparece relacionada com a sua própria sexualidade como narrador desse acontecimento.

Para contextualizar o que Olinda Braga traz pela homossexualidade e pelo que pode ser visto no indício da travestilidade, trago breves nuances da cidade de Crato na

segunda metade do século XX. A partir da década de 1960, Cortez (2000) conta que foi elaborado no Cariri um discurso regionalista que vem da força da construção do Crato como cidade da cultura. Sendo a base dessa construção uma herança cristã imposta como um projeto civilizador que constituiu representações e práticas sociais a partir da segunda metade do século XIX, a autora menciona que não apenas as escolas, mas os jornais e outras instituições se empenharam em fundar uma identidade cratense marcada pelas vivências sociais tidas como coerentes a partir do que era visto pela modelação de condutas masculinas e femininas. De acordo com ela, em 1960 havia no Crato cerca de 59.464 habitantes, sendo 29.308, quase metade, moradores da zona urbana, o que já trazia o cenário de uma sociedade mais conflituosa, devido ao êxodo rural acentuado na década referida. Esse esforço possivelmente empreendia as consequências do aumento das zonas de prostituição do Crato entre as décadas de 1930 a 1950, como articula Andrade (2000).

Em consonância com essas explicações, Gama (2006, p. 102) mostra como entre 1940 e 1960 o Crato se torna palco de acontecimentos que contribuíram para uma ebulição discursiva dos códigos de comportamento em torno da contenção da sexualidade feminina, principalmente, a partir de aspectos tidos como “modernos”, no sentido de “facilitar a permanência dos velhos costumes cristãos, que os novos tempos tentavam modificar”. Assim, as reflexões de Marques (2012) sobre a gênese do homoerotismo no Cariri ter sido concebida pela mão do Padre Antônio Alcântara, em 1971, e o debate de Florêncio (2016)

8 Embora a autora traga uma “cartografia do pecado” em torno da memória sobre a prostituição no imaginário da conhecida Glorinha, que foi uma das principais cafetinas do Crato, curiosamente Florêncio (2016, p. 61) não menciona a presença ou o nome de Capela. Isso pode mostrar algumas lacunas sobre a invisibilidade travesti na história do Crato.

9 Inclusive, começo de João do Crato, que na época, foi um jovem desse movimento ao lado de Blandino Lobo e Luiz Salatiel. No entanto, como será possível perceber, havia um olhar distante dessa geração para Capela.

em torno do reino da Glória⁸ pelo discurso de Dom Francisco Assis Pires, em 1940, abrem os sentidos para pensar sobre as dissidências sexuais e de gênero na cidade. Somente em 1970 com o levante de jovens produtores de cultura⁹, Marques (2004) mostra como a memória local acaba sendo desterritorializada na esquivada de signos que definiam a cidade pela ritualização do passado: a participação de Bárbara de Alencar e sua família nas revoltas sociais, os movimentos políticos do Pe. Cícero e a paisagem a-temporal da Chapada do Araripe. Inclusive, ele menciona Martins (2003) na alusão da Santíssima Trindade Nordestina nos nomes de Padre Cícero, Luiz Gonzaga e Patativa do Assaré, como signos identitários marcados pela tradição na visão regional.

De volta a esse percurso, Olinda Braga traz a suspeita de que Capela era de Timorante, distrito administrado por Exu e Granito, e morava no Crato de favor com as mulheres que se prostituíam no bairro Gesso, sendo uma empregada de muitos afazeres nos locais. Para as pessoas, Capela era uma espécie de “mensageira” entre dois mundos. Em uma época em que as mulheres vistas como putas eram coibidas de andarem nas ruas, Capela era muito amiga de Maria Alice, uma das cafetinas mais conhecidas na cidade, transitando entre o mundo proibido e o mundo da sociedade. “Ele era a própria proibição ao mesmo tempo”, relembra Olinda Braga. Como fala Sabrina, Olinda Braga profere alguns ditos e feitos de Capela. Próximo da Praça da Sé, no centro da cidade, um padeiro conhecido por Seu Acácio vendia pães e era alvo de piadas de Capela. Um dos ditos dela remonta a história de que

uma vez Capela havia chegado na padaria perguntando se o padeiro tinha pão de ontem, ele respondeu que sim, então rebateu: “muito bem-feito, quem mandou fazer muito?”.

Ao imitar os trejeitos de Capela na condução da narrativa, Olinda Braga não só mostra a nuance performativa da memória como performa na contação da história uma visão ainda que distante da materialidade do gênero de Capela, trazendo os insultos e as piadas como modo de situar o passado no presente. Nos termos de Bauman (2009), vale destacar como a narrativa pode operar pela rubrica da performatividade, sobretudo, pela forma como os significados têm a força da ação. Nesse ponto, ele conta que já adulto percebeu que Capela era um pouco do que todas as bichas incubadas do Crato queriam de fato ser. “Por que eu digo isso? Muito a partir de mim mesmo, lembro de estar andando com minha mãe e ela me puxar e entrar num canto porque Capela ia passar, era assim com todas as pessoas pelo menos da minha idade”, diz Olinda Braga. Uma outra história de Capela relata um episódio na Praça Cristo Reis, quando ficou sabendo das pessoas que estava ficando mais velha, justamente quando outra “bicha” mais jovem havia sido arrancada no armário pela cidade. Capela já tinha seus cabelos brancos quando ouviu alguém falar: “você é o rádio de válvula e o fulaninho é o rádio *transition*”, em menção à mudança midiática dos rádios valvulados entre os anos de 1930 e 1949 para os rádios transistorizados, lançados em 1950. Capela não gostou e quase mata quem fez a piada.

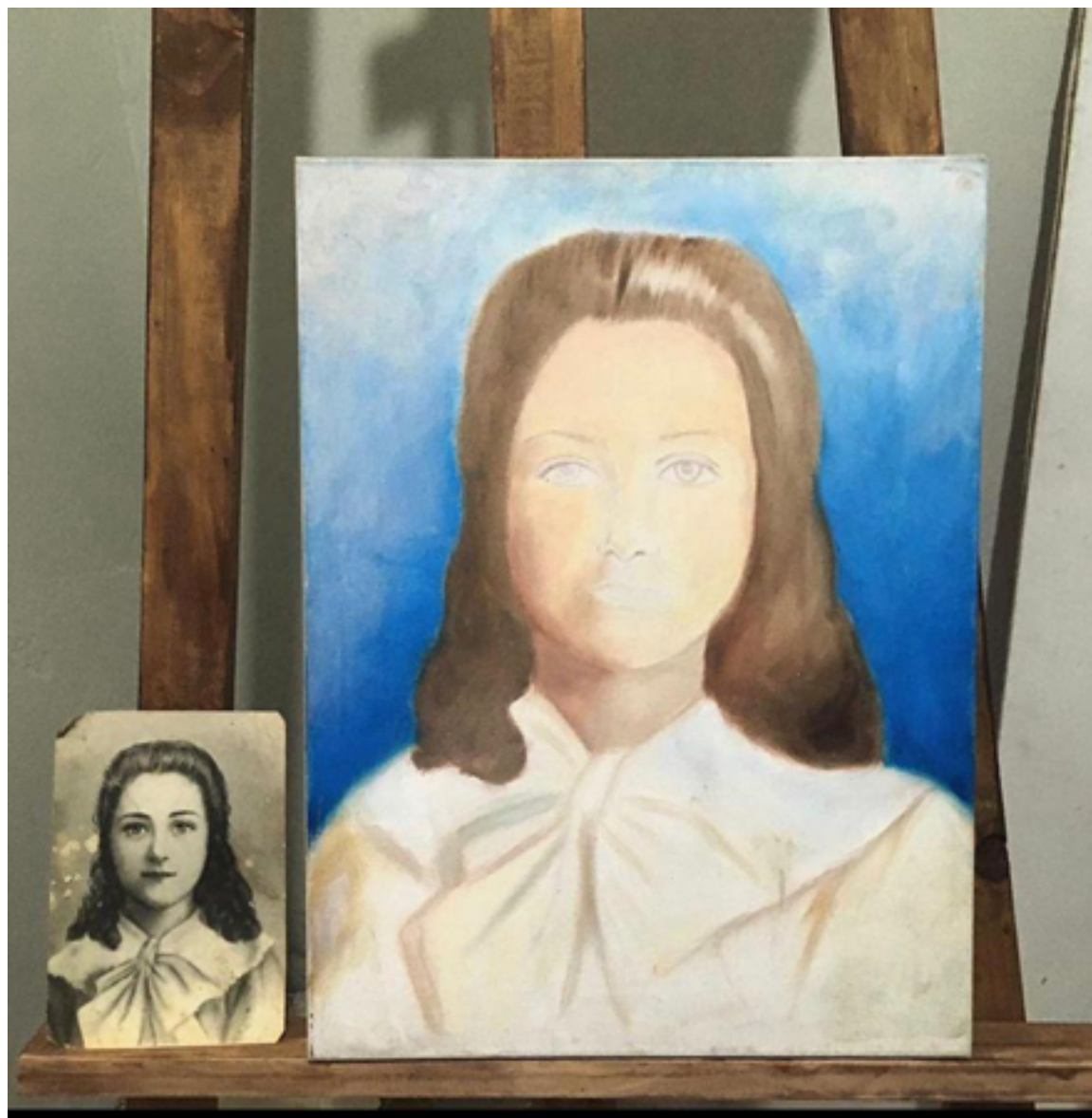
“Elas eram fascinantes e se não fossem assim não eram lembradas”, conta Olinda

Braga que destaca o quanto a imagem de Capela abarcava a queixa de livrar todos os homossexuais da época de sofrer violência, justamente pela cristalização do desvio e pela humilhação pública da norma. O mais interessante na fala de Olinda Braga é perceber como no final dos anos de 1960 havia três bifurcações na categoria de homossexual pela sociedade cratense: “a bicha, o viado e o rapaz”. A bicha se aproximava de Capela, pela forma como era tida para a sociedade no limiar da abjeção, como apresentava o seu gênero e desafiava os binarismos; o viado era quem havia sido tirado do armário, estando passível à correção nas práticas sociais, apesar da conformidade do seu gênero e da não coerência da expectativa da sua sexualidade com o seu desejo; o rapaz era aquele que ainda estava no armário e gozava de privilégios, cumprindo a norma sexual e de gênero e negociando visibilidades no anonimato. Segundo Olinda Braga, havia os rapazes tidos como heterossexuais que transavam com os rapazes tidos como viados, “só os viados sabiam que eles também eram”. Alguns exemplos de “homossexuais da sociedade” eram os homens que ocupam funções profissionais, o professor menciona o jornalista Lindemberg e indica o dentista Herbênio.

Inclusive, Herbênio ocupava o banco do lado esquerdo da Praça Siqueira Campos, o banco estigmatizado como dos “entendidos” ao lado de Mildreid, esposa do antigo proprietário do Cassino Sul-Americano, ela era vista como a “mulher libertina” pela sociedade por andar com os homossexuais “permitidos”. Não apenas os bancos da praça

eram demarcados, mas alguns espaços eram fissurados pelo desejo diante da sociabilidade homoerótica em meados da década de 1970. No calçadão do Crato, no centro da cidade, o antigo Cine Moderno era considerado um espaço de prazer. Através da indicação de Olinda Braga, me encontro com Herbênio, 69 anos, pele branca, cabeça calva e fala mansa, que em 3 de junho de 2017 pintava um quadro de Santa Terezinha quando me recebeu. Aposentado, ele me conta ao comentar sobre a minha sexualidade assumida no momento da entrevista que a melhor coisa de ser um homossexual na sociedade cratense, dos anos de 1960 a 1970 era entrar no Bar Alagoano e sentir a própria ereção na calça ao saber que um outro homem está sentindo o mesmo em silêncio.

Fig. 3 Pintura de Santa Terezinha por Herbênio



Fonte: Ribamar Oliveira, Crato, 2017.

Do meu encontro com Herbênio no cheiro de tinta fresca daquele quadro, reflito com Butler (2017) que a capacidade narrativa é a precondição para fazermos um relato de nós mesmos, quando digo que sou homossexual ele lembra da sua homossexualidade e me relata a partir de si um “eu” que só torna a sua própria narrativa possível com o “tu”. Herbênio fala que nas sessões de pornochanchadas, às vezes muito lotadas pelo público cratense, era preciso acompanhar a entrada da madrugada para apreender o acontecimento de práticas sexuais no escuro. Os homens “ficavam de pé” apoiados na parede na última fileira de cadeiras do cinema e os homossexuais ficavam nas suas frentes, onde acontecia a penetração na penumbra do local durante a exibição do filme. Não apenas no Cine Moderno, mas nas margens do Rio Granjeiro também aconteciam práticas sexuais, como Olinda Braga conta e João do Crato lembra adiante. “Lembro de vários colegas. Quem queria transar com viado descia o rio, encontrava um viado e transava no meio do mato. As casas vinham até a metade, havia matos baixinhos e se encontrava uma pessoa sentada no rio. Era um gay. Você andava mais um pouco, ele o acompanhava e lá acontecia. Os ativos eram considerados rapazes heterossexuais e era muito comum ouvir dizer ‘vamos comer uns viados’”, retoma Olinda Braga.

No fluxo depois de uma das pausas nas entrevistas, após ouvir a voz de Antônio Vicelmo, 79 anos, no rádio em uma das manhãs em que rumo essas reflexões decido ir à Rádio Educadora, no bairro Pimenta, na manhã do dia 5 de setembro de 2019 para

encontrar o radialista nas primeiras horas do dia e perguntar se ele sabe algo sobre Capela, tendo em vista a sua trajetória de mais de 50 anos no ar e o impacto dos seus relatos na memória cultural do Cariri. Naquele encontro, espero o intervalo do seu programa de rádio e ele me diz que já ouviu falar de Capela, mas não tem muitas informações e “não pode ajudar”. Ao meu lado, estava outro radialista, Luzimar Soares, 81 anos, que ao me ver esperando Vicelmo diz que pode me dar uma sugestão. Minutos depois, ele me fala que também não pode me ajudar, mas conhece alguém que pode. Caminhando do estúdio de rádio até os portões da Educadora, Luzimar me explica que “Seu Aderson” deve ter algo a me dizer sobre Capela, pois possui um bar na rua Monsenhor Esmeraldo que ela frequentava, próximo ao mercado do centro. Dali, saio em busca de Aderson apenas com o seu nome e a rua onde está localizado o seu bar.

Os bodes, as unhas e os chapiados: segundo momento

Era 6 de setembro de 2019. Na deriva do segundo momento da pesquisa, desço na esquina da Nelson Alencar com a Monsenhor Esmeraldo, no centro. Entre os transeuntes da rua, começo a perguntar sobre Seu Aderson. As pessoas apontam para o bar dele e eu o encontro debulhando feijão verde em um grande balde. Aos 80 anos, Seu Aderson é um comerciante de pele branca, cabeça calva e olhos pequenos atrás de lentes de grau,

ele conta que abriu seu bar em abril de 1964. Até hoje, 57 anos depois, ele diz que não faz questão de sair. Com uma camisa de botão entreaberta até a altura da barriga, ele conta que Capela era mais do que uma cliente, era “um amigo”. De acordo com a sua lembrança, Capela era branca, cabelo “agalegado”, tinha cerca de 1,70 metros e usava roupas tidas como masculinas e femininas. Não o via de batom, nem de maquiagem, mas ele sempre estava com brincos nas orelhas e anéis nos dedos. “Rapaz, ele só não andava na Igreja, porque o resto...”.

Seu Aderson cogita que Capela talvez morasse na casa dos irmãos dela que ficava localizada no conhecido local das “grotas”. Quase todas as suas relações na cidade eram pautadas na zombaria, só faltavam “endoidar” Capela. “Chamava de mulher, ele achava bom, mas quando chamava ele de viado, ele dizia: ‘sou mulher!’”, relembra Aderson ao imitar uma voz fanha. Ao perceber como a memória ordena imagens tiradas de uma experiência na forma temporal ou narrativa, como dizem Rapport e Overing (2002), vejo o movimento do esboço da imagem de Capela nos passos iniciais da pesquisa. Daquela breve imagem traçada por Zé Viado, Olinda Braga e Sabrina, encaro as imagens nas lembranças de Seu Aderson como antecipações que passam pelo que atende ao chamado do presente. Capela não fumava, pois segundo Aderson ela se comportava como “uma mocinha”. “Aqui ele não fazia porque eu não deixava. Ele dizia que não ia brigar aqui. Ele me respeitava muito, eu nunca gostei dessas coisas. Ele se dava comigo”. Pelo fato de ter feito muitas cirurgias,

Aderson me conta que não lembra muito bem de algumas coisas, por isso não consegue recordar da última notícia que recebeu de Capela.

Fig. 4. Debulhando feijão verde com Seu Aderson



Fonte: Ribamar Oliveira, Crato, 2019.

Quase no final daquele maço de feijão verde, Seu Aderson completa que Capela era “valente, ignorante e tinha muita amizade, todo mundo gostava dele, ficava na rua ‘Capela, Capela’, mas ele não tinha diálogo. Ele era bruto, bruto, bruto. Gostava de beber, era um cara muito social, não bulia com ninguém”, finaliza. Aliás, quando me levanto da cadeira em que estava conversando com ele, percorro algumas arestas do espaço e encontro uma pia e um espelho, me vejo e Seu Aderson me diz que Capela se via justamente ali, daquele mesmo jeito. Ao ver minha barba, ele conta que nunca viu Capela de barba e suspeita que talvez ele tirasse a barba todos os dias. De repente, chega um dos filhos do Seu Aderson que trabalha na venda. Sem parar para conversar direito comigo sobre Capela, nem ao menos dizer o seu nome, ele me conta que não há outra pessoa melhor para me ajudar do que “Pedim” da mercearia lateral, na Nelson Alencar. Seu Aderson conta que Capela era muito associada aos trabalhadores chamados de “chapiados”. “Ele saía à noite, mas à noite eu fechava, mas ele ficava por aí e dormia nos cabarés e chegava cedo aqui, ‘Seu Aderson!’” imita a voz que segundo ele “não era fina, mas gostava de afinar”. Da amizade, de vez enquanto Aderson dava alguns trocados para Capela. “Eu dizia: ‘é seu’ e ‘ele dizia é muito!’ era cinco nota de 5 cruzeiro”. Capela andava na rua com o saquinho de roupas, “um saquinho de pano bem limpinho”, lembra de supetão.

Assim, o comerciante Pedro Alencar, 52 anos, de pele branca e gestos expressivos me recebe em sua mercearia como quem recebe um cliente; percebo que, como jornalista,

chamo atenção entre os fregueses e quando falo da pesquisa sobre Capela aquele assunto instiga o pessoal presente, criando o evento narrativo das performances cotidianas. “Fique à vontade, você estando aqui, você está em casa, né não Pedim?”, diz alguém atento na história. É possível apreender as imagens de Capela no contorno das lembranças dissidentes, nos termos de Pollak (1989), a partir da forma como aquele evento narrativo opera na fronteira entre o dizível e o indizível, como uma memória subterrânea. Inclusive, Pedro Alencar era primo distante de Capela. Além de saber que ele morava em Zé Gomes descubro a maior parte das informações nessa conversação livre. De acordo com ele, Capela adoeceu das pernas e faleceu, o que dialoga com as falas de Olinda Braga e Sabrina quando mencionam que ela tinha as pernas tortas. Não descobri ainda qual o problema nos membros inferiores de Capela, talvez tivesse uma doença congênita ou joelho valgo, devido a inclinação das suas pernas serem para dentro.

A última notícia que Pedro Alencar teve foi da morte de Capela. Ela vivia mais na cidade do Crato do que no distrito de Zé Gomes. “Aí o logradouro dele mais era aqui, porque ele morava no Pernambuco, mas tinha vindo e ficava mais aqui, no Crato. Ele adoeceu e voltou pro Pernambuco e lá ele morreu, em Exu, distrito de Zé Gomes, nasceu lá, eles tinham uma serra”. Sem saber ao certo a idade de Capela, Pedro Alencar acredita que ela morreu com aproximadamente 72 anos em meados da década de 1990. Soube da morte de Capela quando seu irmão faleceu, pois foi sepultado vizinho ao túmulo de Capela, em

Zé Gomes, Pedro conta que viu o nome dela na cruz. “Era uma personagem do Crato, ele era um mito. Ele não era normal da cabeça, ele era vexado da cabeça demais, era doente, era doido, pronto. A gente não podia dizer uma brincadeira que ele andava com um pau na mão. Aqui mesmo, quando eu dizia, quando eu chamava ‘Toinha, né?’, ‘mulher!’, que ele era misturado, né? Ele se danava, me chamava de bicha sem vergonha, me esculhambava, ele tacava o pau aqui e eu corria com medo, eu era um rapazinho novo, né...”, relembra.

Durante a conversa, Pedro Alencar relembra da telenovela *Pai Herói* transmitida pela emissora Rede Globo de 29 de janeiro a 18 de agosto de 1979 para explicar um dos seus principais conflitos com Capela, onde pontua indícios da construção performativa do seu gênero. “Sim, era a novela *Pai Herói* e a atriz Karina, tinha a Juma do *Pantanal* e tinha Ana Preta. Ele não queria ser Ana Preta porque ela fazia um papel de prostituta tal e era feia, ele queria ser Karina que era bonita. Ele queria ser uma mulher bonita”. Naquela época, Pedro Alencar colocava nas paredes da mercearia fotos de modelos que recebia dos postos de gasolina como decoração. Aquilo era o suficiente para Capela ver e brigar com ele, pois dizia que Pedro Alencar estava vendendo seus retratos às custas da sua imagem, ficando rico por causa disso. Capela pegava uma vara e rasgava os cartazes sempre que Pedro Alencar pregava, sobretudo, quando ia comprar secos e molhados da semana. Diante dessas lembranças, reflito sobre a performatividade de Capela pela forma como ela possivelmente apresentava o seu gênero, nos reflexos das atrizes ou das modelos

nos cartazes, e pelo contexto em que a memória em sua dimensão performativa encena o passado no presente. Dessa forma, quando Bertens (2020) traz a performatividade para pensar a memória, ela articula um processo de construção dinâmico e contínuo do ato de lembrar no viés performativo e não reprodutivo.

Na relação entre passado e presente, a performatividade aparece como forma de compreender a construção de memórias, assim como o gênero a memória não tem original fixo que pode ser copiado, uma vez que não recria a verdade histórica e sim responde aos desejos no presente, como ressalva Bertens (2020). Assim, se para Butler (2016) a performatividade se inscreve na superfície do corpo, é possível pensar na memória performativa a partir da citação do passado marcado pelo performativo do corpo. No caso, quando Pedro Alencar gesticula e entona falas sobre como Capela gesticularia ou entonaria, ele reencena o passado na medida em que é citado pela memória, produzindo efeitos que enunciam Capela hoje. Como diz Preciado (2014), o gênero se dá na materialidade dos corpos. Sem me aprofundar agora sobre a construção do gênero de Capela, me interessa pensar o seu corpo como indício de uma travestilidade nos fragmentos da memória do Crato pelos sentidos atribuídos no próprio campo de pesquisa pelos interlocutores, como “misturado”, “semitravesti” e “mocinha”. “Eu também enceno o si-mesmo que tento descrever; o ‘eu’ narrativo reconstitui-se a cada momento que é evocado na própria narrativa” (BUTLER, 2017, p. 78). O que seriam essas narrativas fabuladas em performance se não uma forma

de materializar pela memória performativa o gênero de Capela, na medida que essas evocações são atos performativos que funcionam como apoio para a própria narrativa?

Fig. 5. Uma das casas que Capela dormia



Fonte: Ribamar Oliveira, Crato, 2019.

Assim, Pedro Alencar continua: “eu ia no banco fazer os meus movimentos, aí ele me acompanhava, se ele me visse entrar no banco, ele entrava esculhambando. Ele dizia que eu andava com a foto dele pra conseguir o dinheiro no banco. Como se a atriz Karina mandasse dinheiro e eu ficasse rico, tudo que tinha aqui era dele, aí vinha quebrando tudo”. Teve um dia em que Capela queria matar Pedro Alencar por conta disso, quebrou a vidraça do antigo Banco do Estado do Ceará S/A (BEC) por conta dos cachês das novelas, nas quais Pedro Alencar sacava com uma suposta foto de Capela nos caixas. Ligaram para a delegacia, na época o delegado Tavares concordou em até mandar ela ir embora à força da cidade pela valentia. Pedro Alencar ainda conta que Capela chegou a trabalhar para a família Pinheiro nas moagens dos engenhos de rapadura, tendo muito respeito de Expedito e Zé Pinheiro. Ao continuar o assunto, Pedro Alencar fala que Capela pertencia à família Ferro, mencionando o seu possível nome de batismo e o nome de alguns parentes, como Raimundo, Vicente e Chico, falecidos, e Genésia e Toia, vivas. Ele completa e diz que ninguém nunca soube se Capela teve filhos.

Naquele momento entra um freguês na mercearia de Pedro Alencar e pede um banquinho. Dessa vez, ele interrompe o assunto e fala em voz alta o suposto nome de batismo de Capela. Ele se apresenta como José Andrelino, 45 anos, um homem alto, negro e voz grave. Certa vez, ele conta que havia chegado de São Paulo e tinha subido para Zé Gomes quando viu Capela trabalhando na sua horta da serra, quando ela disse para ele: “eita

bicha nojenta, foi tu que veio de São Paulo? Vou levar um bode pra tu comer!”. Andrelino disse que o bode deu quase 14kg, sendo um dos melhores nos quais Capela criava no sítio. Assim, Pedro Alencar conta que uma vez ela disse para ele: “você não tem vergonha não, tu só dá pra chapiado? Faça que nem eu que dou pra doutor, advogado...”. O comerciante diz que devolveia a brincadeira em tom de deboche: “eu gosto de chapiado por que chapiado tem um pau duro”. Entre essas histórias contadas sobre Capela, Pedro Alencar revela que além de valente ela era uma ótima cozinheira, trabalhando não apenas nas moagens da família Pinheiro, mas na cozinha do pai do Doutor Tarcísio Pinheiro, fazendo boa comida que ele chama de “comida de senhor de engenho”. A última coisa que Pedro conta que fez por Capela foi mandá-la de volta para a serra, por medo das ameaças de morte. “Queria me matar, fui mandar ele pra lá, o Capitão me deu um carro, ele veio 13 vezes com um pau pra me matar. Fui, falei com o delegado, e ele falou com o capitão, Nuno Alencar. Pedi o carro pra deixar ele no lugar dele, no lugar que ele nasceu, no meio da família”, complementa.

Naquele dia, o delegado havia ajudado Pedro Alencar que mesmo sem concordar bem com a situação, acabou aceitando mandar Capela de volta para o Pernambuco. “Não Pedro, ele é louco, Capela passa aqui e chama nós tudo de bicha, aqui todo mundo é bicha”, relembra Pedro ao falar sobre o diálogo na delegacia. Ela foi pega por dois policiais, o compromisso era que Pedro Alencar colocasse apenas o combustível no carro. Quando capturada foi levada dentro do porta-malas do carro até a mercearia de Pedro. “O soldado

abriu o malote do carro aí disse: “ei, Pedro, vem olhar aqui o tamanho do pau do viado!”, ao se referir ao objeto da agressão. Pedro Alencar conta que as últimas palavras de Capela foram: “é, bicha sem vergonha eu venho pro Crato e eu ainda vou te matar!”. Por quase um ano depois daquele ocorrido, ele se juntou com alguns comerciantes e mandou uma feira mensal para Capela no sítio. Nesse ponto, entendo que contar a história de Capela faz parte do esforço para imaginar uma reabertura de histórias pelas narrativas. Com Stewart (1996), considero que esses fragmentos abrem lacunas na memória para imaginar o espaço da história que persiste da ação do fabular como “narrativização”. Sigo.

Do pau-de-arara, a última vez dos olhos de Capela: terceiro momento

Após o meu encontro com Seu Aderson, Pedro Alencar e José Andrelino, guardo informações sobre os percursos de Capela e faço outra pausa. Depois de alguns meses, lembrando das conversas sobre as prisões, vou à Delegacia da Polícia Civil do Crato na manhã do dia 07 de fevereiro de 2021 para tentar conseguir alguma informação sobre os registros de prisão de Capela entre as décadas de 1970 e 1980. Não obtenho nada por conta do acervo de documentos prisionais da instituição no município reter no espaço apenas documentos dos últimos cinco anos. Todo material antes disso fica na Delegacia Geral da Polícia Civil de Fortaleza com os registros mais antigos. Quando telefono para a

capital, dizem que preciso ir à sala dos arquivos mesmo procurar o documento. Naquele mesmo dia, pela tarde, entro na casa de uma prima e me deparo com o livro na estante *O Mistério das 13 Portas no Castelo Encantado da Ponte Fantástica*, lançado em 2011 pelo médico e escritor José Flávio Vieira, 68 anos, de pele branca, barba cheia e óculos de grau. Ao folhear algumas páginas, relembro que ali existe uma gravura caricata de Capela. Entro em contato com o escritor no dia 10 de fevereiro de 2021 para falar sobre a construção daquelas páginas em torno do imaginário sobre Capela.

Dessa forma, as histórias de Capela têm seus ruídos, nessas lembranças contadas a presença aparece confabulada nos sentidos do presente, ou seja, carregadas por imagens que interrompem do despertar de uma memória, na esteira de Dawsey (2009). “Ele cozinhava muito bem, sempre achincalhado pelas pessoas pela maneira como se vestia, travestido, com brincadeiras. Era anos 60/70, a pessoa andar travestida..., mas ele era valente e não se abaixava aos achincalhos, voltava fortemente da mesma maneira que era chicoteado”, conta Flávio Vieira. Assim como na gravura do livro, ele lembra que Capela era bem alta, magra, tinha “cabelo oxigenado, meio avermelhado ou loiro como pintava” e usava blusas e saias curtas. “Era dessa maneira que ele saía, era bem ‘quinteludo’, tinha os peitos pra frente e andava rebolando bastante”, conta. De tal modo, o escritor diz que a valentia de Capela vinha da necessidade de travestir na defesa do que sofria nas ruas. Ao tomar o horizonte fabulado em torno das imagens de Capela, sigo nesse terceiro momento

o pensamento de Cardoso (2013) a partir das performances narrativas e das construções da história, uma vez que ouvindo as lembranças de Capela no Crato encontro uma socialidade que me faz adentrar no emaranhado constelar de memórias confabuladas.

“Como era um livro infantil, queria tocar nessa questão da presença dele, dessa presença de um homossexual como ele e mostrar que essa questão da identidade sexual não tem nada a ver com o caráter, mostrar a força de lutar contra as injustiças, quando ele via alguém batendo em mulher partia pra cima. Era quase como leão de chácara aqui dos cabarés da cidade então isso acontecia com grande frequência”. Em seguida, José Flávio me fala que João do Crato pode abrir mais caminhos. Relembrando da nossa entrevista em 2017, procuro conversar com João quatro anos depois para falar sobre Capela. A partir disso, converso com João do Crato na manhã do dia 19 de maio de 2021. Assim, o cantor reconta que a última vez em que viu Capela foi em cima de um pau-de-arara que fazia linha para a Serra do Araripe pegando pelo Belmonte, em Crato. “Ele sentado em pau-de-arara, o pau-de-arara com bastante gente, ele já bem idoso assim, bastante debilitado pela idade, né? Então a última imagem que tenho dele é essa, ele sentado no pau de arara subindo para a serra”, conta João.

Por considerar ter sido um jovem de periferia e bastante desinformado, João fala que só andava no Crato a caminho do Colégio Estadual, vendo Capela apenas pelo mercado do centro ou na Monsenhor Esmeraldo, próximo ao ponto dos chapiados, nos quais João

do Crato os define como homens fortes que faziam carga e descarga de caminhões ou auxiliavam as pessoas com as suas feiras pesadas no mercado. Dessa forma, João diz que Capela era “a rainha dos chapiados”. Ele ainda chegou a conhecer um dos chapiados que supostamente teria tido um caso com ela, mas não sabe se é verdade, apenas relembra que era um trabalhador, forte e negro. Então, a valentia de Capela permeou o imaginário de João entre os seus 10 a 17 anos, quando aquela “figura exótica desfilava pelas ruas do mercado”. O cantor descreve Capela como branca, apesar dos traços tidos por ele como indígenas, magra, alta e formosa, descoloria os seus cabelos finos e ondulados com água oxigenada, amoníaco, leite ou limão, porque ficava a cor em um tom muito aberto. O pessoal chamava, segundo João, de “loiro quenga”. As roupas de Capela eram coladas ao corpo, tendo um detalhe para as pernas que apesar de musculosas eram “zambetas”, batendo joelho com joelho, o que fazia ela empinar mais ainda a bunda com a lombar bem levantada.

Além da Monsenhor Esmeraldo, João fala dos movimentos do desejo nas margens do Rio Granjeiro, o que se aproxima bastante da perspectiva de Olinda Braga e Herbênio sobre as práticas sexuais dissidentes do Crato. “Na época, o pessoal dizia que era onde rolavam as transas, onde ele levava as pessoas para os encontros amorosos porque tinha a mata ali mais ou menos onde termina o canal e era lá um dos locais preferidos, né?”, Quando lembra disso, ele canta a canção *Capela do Amor* da cantora Wanderléa lançada

em 1964 ao lado do Renato e Seus Blues Caps, mencionando que uma das piadas que eram feitas com Capela diziam respeito à uma paródia dessa canção, “vou com Capela ao canal” ou invés dos versos originais “vou para capela rezar”. Ao lado da valentia, João mostra a delicadeza de Capela no caminhar faceiro e no afrente da sociedade com as roupas coladas no corpo, a bunda arrebitada e o cabelo loiro. João diz que não sabe se na época Capela aplicava “injeções de hormônios clandestinos”, mas conta que ela tinha seios pequenos. Como um dos símbolos travestis da memória do Crato, João reconhece Capela como “a primeira pessoa do gênero que mobilizou, as pessoas ficaram sabendo, todo mundo conhecia, todo mundo falava. Ela andava assumidamente e isso marcou bastante. Claro que na época dele já tinha outros que faziam a linha, mas ninguém tão ousado como ele na maneira que se apresentava”. Nessa fala de João do Crato, “fazer a linha” seria agir de acordo com as convenções de dada situação em determinado contexto das normativas de gênero.

Ao lado de João do Crato, Blandino Lobo, 63 anos, de pele amarela, cabelos ondulados e voz vagarosa, me fala sobre Capela no entardecer daquele mesmo dia. Ele explica que Capela era uma “figura diferente”. Blandino define Capela quase como uma Madame Satã, cozinheira de uma casa tradicional familiar, que não revelou o nome, “tendo maior respeito e não só por isso, pela mão cheia, o tempero assim era todo mundo querer ele por perto, cozinhas eximamente bem, são relatos de comidas assim, galinhas caipiras, molho pardo,

deixava as pessoas engolirem a língua”. Para ele, Capela era branca, alta, um pouco calva e gostava e usar blusinhas de alcinha, algo que Blandino chama de “andrógeno”, próximo da lembrança dos Dzi Croquetes. Ao retomar o assunto, diz que nunca viu Capela de vestido e não lembra se ela tinha peito, mas conta que se tinha era muito pouco. Naquela época terrível, de acordo com Blandino, as pessoas LGBTQIA+ não se encontravam, “viemos começar a se encontrar no Cariri em 1976, na época do Desdunde que começou o povo a se encontrar, as pessoas diferenciadas, os gays, os entendidos, na época era a palavra, chamavam entendidos”, explica. Então, Blandino conta que viu muita “brabeza” de Capela nas ruas, quando saía da escola via a “molecada” mexer muito com ela, o que fazia ele não ter diálogo até mesmo pela diferença de idade.

Quase da mesma forma que Blandino Lobo, Luiz Carlos Salatiel, poeta e artista de 68 anos, de pele branca e cabelos descidos no ombro, me conta no dia 21 de maio de 2021 que via Capela na feira. Quando foi produzir o poema-canção de Capela no livro ao lado de José Flávio, elaborou os versos de uma vez por conta dela e do personagem Jeferson do Fundão terem sido os mais chamativos para ele. “Então esses dois personagens me diziam respeito pela minha admiração pelo seu Jeferson e pela figura do Capela muito exótica, pelos tempos da minha adolescência povoaram e marcaram de forma ímpar nossa imaginação”. Diante do poema musicado, Salatiel explicita a intenção de produzir uma composição teatral, na qual inspirava à performance de João do Crato, outra figura que se

aproxima de Capela, como ele assimila. “Chegava história dele enfrentando policiais com muita valentia e esse mito do Capela era de uma bicha valente que enfrentava soldados nos cabarés quando eles iam ameaçar as putas e as bichas”, conta Salatiel.

Quando remonta a imagem de Capela pela lembrança, o artista fala que ela era longilínea pela altura, por isso conta que o seu apelido era “Capela”, já que andava se requebrando e usava tamancos com calças “pegando marreca”, tipo jangadeiro, quase sempre com uma blusinha que deixa a barriga à mostra, os cabelos eram descoloridos. Para Salatiel, o contato com Capela era através das histórias contadas, nunca parando para conversar com ela. Folheando o livro de José Flávio, lendo a composição de Salatiel e observando a ilustração de Reginaldo Farias, resolvo falar com o designer para saber do processo de construção da imagem dela na obra. Reginaldo, aos 48 anos, de pele negra, cabelos escuros e barba rala, conta que já tinha produzido outros trabalhos, mas quando ficou de desenhar Capela lembrou muito de João do Crato. “Eu já admirava e já conhecia e praticamente me inspirei em João do Crato pra fazer esse trabalho, se alterei algumas coisas foi apenas em questão de imagem mesmo, mas a inspiração completa foi em João do Crato. Foi minha principal fonte de inspiração até pra concepção da ilustração”. Assim, vejo essas confabulações pelos devires imagéticos, no pensamento de Gonçalves e Head (2009), das narrativas que me impregnam do ponto de vista antropológico das afetações com as lembranças.

Fig. 6: Capela



Fonte: Página do livro de José Flávio na gravura de Reginaldo Farias, Crato, 2021.

Até aqui, no emaranhado dessas narrativas, seria possível falar sobre as imagens de Capela a partir do lugar da sua própria sobrevivência através da transmissão na memória. No lastro benjaminiano das imagens em Didi-Huberman (2011), não penso na sua origem antes da memória, mas sim na sua própria ressurgência a partir dos desejos do presente e da experiência da vida mais cotidiana. De modo quase clandestino, vejo a imagem de Capela transmitir para nós pelos lampejos interminentes, como “imagens-vaga-lumes”, na visão de Didi-Huberman (2011, p. 138), que remontam uma constelação de sentidos que podem trazer uma significação em torno da travestilidade no período dessa memória no Crato. “Conclui-se que as ‘imagens-vaga-lumes’ podem ser vistas não somente como testemunhos, mas também como profecias, previsões quanto à história política em devir”. Ao afrontar a condição temporal da fragilidade desses lampejos, acredito que essas imagens portam memória e podem transmitir algo de um tempo que se passou no afronto do presente, liberando o futuro para confabulações travestis. De tal modo, para pensar a desnaturalização das figuras e dos papéis de gênero no Nordeste, Albuquerque Junior (2013) destaca a necessidade de que na carnação da fala se faça a desencarnação do falo. Assim, falamos sobre Capela.

Escavando frequências não-binárias na memória do Crato penso na confabulação como uma espécie de pá capaz de abrir sedimentos de um outro momento pelo traveco-saber a partir do pensamento de Lustosa (2016). Na trama dos eclipses como ausências pela

vivência de Capela, articulo a vivência dela no espaço perecível de liberdade que estimula estados corporais de desconhecimento, em que o sentido atribuído aqui pela dimensão travesti possui apenas um contorno possível que busca traçar essa transição na passagem dos lugares na memória. Para lidar com essa memória dispersa em fragmentos, procuro em Mombaça (2016, p. 350) as materialidades inscritas na experiência do corpo na medida em que essas memórias se aproximam de uma memória-do-cu, historicamente bloqueada e produzida como interdito. “Falo de uma memória-do-cu, que tanto me habita quanto está por ser criada; memória-do-cu que não represa, mas transborda, fertilizando campos de terra incógnita”. Como experiência vital de transmutação, na recusa de reconhecer a legitimidade no uso radical das próprias categorias, como profere Brasileiro (2021), penso o corpo como um lugar de memória onde Capela reluz.

Uma bicha procura o retrato de uma travesti

Depois de quatro anos procurando alguma imagem de Capela, Blandino Lobo me conta que em algum lugar deva existir esse retrato, o que me dá esperanças. Por agora, sigo em mais uma pausa, pois penso com Bosi (1994, p. 39) que uma “lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito”. Decerto ainda não fui em Zé Gomes, pretendo compor essa malha narrativa no lugar em que ela pode ter nascido e morrido.

Nos fins desse primeiro esboço, ao condensar esses fragmentos de memória, aciono o memorialista cratense Humberto Cabral, 83 anos, onde me conta por telefone em 31 de maio de 2021 que conhece um moto-taxista que talvez seja sobrinho de Capela. Ele diz que não tem muito a falar sobre ela, já que a via apenas à distância. Nesses três momentos desta incursão inicial na pesquisa, procurei Capela. Próximo do marco de Stonewall e muito antes do ciborgue, Capela no Cariri proferia o amanhã pelo presente corporificado que hoje pode ser uma memória do futuro. Na segunda metade do século XX, Capela era uma pessoa que poderia ser vista como travesti no Crato. Ela temia os raios fulminantes de Deus, especulava sobre o pênis triangular, falava sobre o prazer do cu nas ruas, andava com as putas do Gesso e enfrentava o autoritarismo policial, até mesmo, em tempos de chumbo.

Nesses caminhos iniciais, trago um esboço da sua imagem como quem toca o tempo pelas sensações no afeto, nos termos de Lopes (2021). Capela possivelmente era branca, pintava os cabelos de loiro, fazia o penteado de rabo de cavalo, usava algumas roupas tidas como femininas, às vezes mesclando com roupas tidas como masculinas; estava quase sempre com uma sacola de roupas; morava no bairro do Gesso, dividia rotina com profissionais do sexo; bebia e não fumava, tinha as pernas tortas e era valente. Chamo-a de Capela, nem a primeira e nem a última, mas uma de tantas outras travestis do Crato. Como pesquisador cratense, nascido no final da geração de 1990, situo essas fabulações

no reimaginação da cidade. Poderia existir uma versão não contada de uma Santíssima Trindade de signos composta por Glorinha, Padre Cícero e Capela, uma puta, um santo e uma travesti? Seria preciso ouvir mais. Como me diz Blandino Lobo em 8 de julho de 2021, “em breve vamos nos abraçar e confabular, fazer um encontro com João, nós três, que a gente bota um bocado de ideia juntos”. Somente ao procurar, anuncio nas lembranças dos outros: uma bicha procura uma travesti. Nem que seja do outro lado do espelho.

Agradecimentos

Agradeço à artista e pesquisadora Lyz Vedra, pelo despertar da travestilidade vívida na leitura atenta dessas confabulações em curso, ao professor e historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior, por ter aberto caminhos com os rastros das imagens vaga-lumes, e ao meu orientador, Denilson Lopes, pela conversa que me fez entrar no tempo.

Referências:

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: invenção do “falo” — uma história do gênero masculino. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ANDRADE, Iarê Lucas de. **Da linha do trem pra lá**: o discurso sobre a prostituição na cidade de Crato (1940/1960). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.
- BAUMAN, Richard. **A poética do mercado público**: gritos de vendedores no México e em Cuba. *Ilha*, Florianópolis: UFSC, v. 11, n. 1, p. 17-39, mai., 2009.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha*, Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 1, p. 185-229, jan., 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTENS, Laura. ‘Doing’ memory: performativity and cultural memory in Janet Cardiff and George Bures Miller’s Alter Bahnhof Video Walk. **Holocaust Studies**, London: T&F, v. 26, n. 2, p. 181-197, mar., 2020.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Eclipse**. New York: CSS Bard/Hessel Museum, 2021.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CARDOSO, Vânia Z. Contar o passado, confabular o presente: performances narrativas, poética e as construções da história. In: RAPOSO, Paulo; CARDOSO, Vânia Z.; DAWSEY, John; FRADIQUE, Teresa. **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis: EdUFSC, 2013, p. 39-55.
- CLIFFORD, James. Introdução: verdades parciais. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George. **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016, p. 31-62.
- CORTEZ, Antônia Otonite de Oliveira. **A construção da “Cidade da Cultura”**: Crato (1889 - 1960). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.
- DAWSEY, John. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 15, p. 349-376, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- FLORÊNCIO, Lourdes Rafaella Santos. **O “reino da glória” e a moral católica**: memórias sobre a educação feminina e a prostituição na cidade de Crato-CE. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2016.

- GAMA, Cícera. Flores de Lisieux: a construção da sexualidade feminina nas instituições educacionais In: MARQUES, Roberto. **Os limites do gênero, estudos transdisciplinares**. Fortaleza: Ed. Ltda., 2006, p. 99-114
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GONÇALVES, Marco Antônio; HEAD, Scott. **Confabulações da alteridade**: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 15-35.
- GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. Introdução. **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LOPES, Denilson. Por uma história queer das sensações: no caminho com os filmes de Marcelo Caetano. In: MOREIRA, Luciana; WIESER, Doris. **A flor de cuerpo**: representaciones del género y de las dissidências sexo-genérico en Latinoamérica. Madrid: Iberomaericana, 2021, p. 127-148.
- LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. **Concinnitas**, Rio de Janeiro: UERJ, v. 1, n. 28, p. 384-409, set., 2016.
- MARQUES, Roberto; PERILLO, Marcelo. O 'Rural' e o 'Urbano' em estudos de gênero e sexualidade: etnografia, mediação e agência. In: **Anais do VII CINABEH**. Rio Grande: Ed.FURG, 2014, p. 1-12.
- MARQUES, Roberto. **Homoerotismo no Cariri Cearense**: inscrições de um objeto em suas relações com o silêncio. Métis, Caxias do Sul: UCS, v. 10, n. 20, p. 197-217, jul./dez., 2012.
- MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade**: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70. São Paulo: Annablume, 2004.
- MARTINS, Edson. O Cordel, o homossexual e o poeta "maldito": novo de discursos no folheto de Salete Maria e Fanka Santos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília: UnB, n. 22, p. 125-136, jan./jun., 2003.
- MOMBAÇA, Jota. Rastros de uma submetodologia indisciplinada. **Concinnitas**, Rio de Janeiro: UERJ v. 1, n. 28, p. 334-354, set., 2016.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, São Paulo FGV, v. 2, n. 3, p. 3-15, jan./jun., 1989
- PRECIADO, Paul B. **O manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- RAPPORT, Nigel; OVERING, Joanna. **Social and cultural anthropology**: the key concepts. London: Routledge, 2002.
- SCHECHNER, Richard. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- STEWART, Kathleen. **A space on the side of the road**: cultural poetics in an "other" America.

Princeton: Princeton University Press, 1996.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

> Ives Romero Tavares
do Nascimento | **Um canto para o Cariri**

I Resumo: Esta é uma composição poética elaborada após edição do Projeto Andanças Culturais, promovido pelo Programa de Educação Tutorial do Curso de Administração da Universidade Federal do Cariri (PET/ADM/UFCA) no ano de 2019. O texto menciona a alegria de se conectar ao meio ambiente da Região do Cariri, no Ceará, e da participação de pessoas surdas na experiência com o grupo PET/ADM/UFCA.

I Palavras - chave: Programa de Educação Tutorial. Andanças Culturais. Cariri Cearense.

> Doutor em Administração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); Docente do Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Cariri (UFCA); Pesquisador do Laboratório Interdisciplinar de Estudos em Gestão Social (Liegs); Bolsista de Produtividade em Pesquisa, Estímulo à Interiorização e à Inovação Tecnológica da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (BPI/Funcap).

E-mail: ives.tavares@ufca.edu.br

<http://lattes.cnpq.br/1705135581393915>

ORCID 0000-0002-3314-6618

Ives Romero Tavares
do Nascimento | **A song to Cariri**

Abstract: This is a poetic composition elaborated after the edition of the Andanças Culturais Project, promoted by the Tutorial Education Program of the Administration Course of the Federal University of Cariri (PET/ADM/UFCA) in 2019. The text mentions the joy of connecting itself to the environment of the Cariri Region, in Ceará, and the participation of deaf people in the experience with the PET/ADM/UFCA group.

Keywords: Tutorial Education Program. Andanças Culturais Project. Cariri, Ceará.

1 **Uma necessária nota:** no ano de 2019 o Programa de Educação Tutorial do Curso de Administração da Universidade Federal do Cariri (PET/ADM/UFCA) realizou uma edição do Projeto Andanças Culturais no Geossítio Riacho do Meio, no município caririense de Barbalha, Ceará. A ação contou com a participação de professores e alunos surdos da UFCA, de modo a ser mais inclusiva. Esta composição poética trata-se de uma contribuição expositiva e sensorial da participação de seu autor na ocasião. Para saber mais sobre a UFCA, sugere-se o acesso ao endereço eletrônico <https://www.ufca.edu.br/>; para se conhecer o PET ADM UFCA, recomenda-se a leitura da página <http://petadm.ufca.edu.br/>, que contém dados sobre o Projeto Andanças Culturais no site <http://petadm.ufca.edu.br/projetos/andancas-culturais/>. Por fim, informações sobre o Geossítio Riacho do Meio estão disponíveis em http://geoparkararipe.urca.br/?page_id=1747.

Um canto para o Cariri¹

Com trechos da obra de Manuel Bandeira, em Dança (O Martelo), para as Bachianas Brasileiras nº 5, composição de Heitor Villa-Lobos. Os versos repetitivos são uma ênfase a esta música.

Subiu ao Riacho do Meio, numa fria manhã, gente daqui e dali.

Cheia de muita vontade, de conhecer o porvir,

de um Cariri novo, a se descobrir.

“Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri...” (BACHIANAS, 2005)

Já cantava Manuel Bandeira sobre as aves daqui.

No meio de toda a gente, havia aqueles que não podiam ouvir.

Mas seus olhos, muito rápidos, puderam sua sede cobrir

de conhecimento e saber, daquilo que só se tem aqui.

“Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri...” (BACHIANAS, 2005)

Já cantava Manuel Bandeira sobre as aves daqui.

Foi o PET ADM que fez essa barreira ruir:
gente jovem, animada, que da dor se faz rir,
quão sabido, nem sabe, que este é o seu devir
“Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri...” (BACHIANAS, 2005)
Já cantava Manuel Bandeira sobre as aves daqui.

Gente sabida, gente esperta, gente humilde,
não se dava diferença entre os que estavam ali.
A nossa terra, nossa mata, era o que se estava a descobrir.
“Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri...” (BACHIANAS, 2005)
Já cantava Manuel Bandeira sobre as aves daqui.

Foi assim a trilha, com esse desejo de progredir:
não com dinheiro, não com orgulho, mas sim com o agir
em prol das matas, dos bichos, da gente que vive ali.
“Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri...” (BACHIANAS, 2005)
Já cantava Manuel Bandeira sobre as aves daqui.

Façamos como aqueles, que um dia vêm aqui:
cuidemos de nossa terra, ela é quem nos faz seguir
rumo a uma vida feliz, como a do sabiá, da patavina e do bem-te-vi!
“Irerê, meu passarinho do sertão do Cariri...” [...] “Canta mais, canta mais, pra lembrá do
Cariri” (BACHIANAS, 2005).

Agradecimentos

Agradecimentos são feitos à Pró-reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal do Cariri (PRPI/UFCA) e à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap).

Referências:

BACHIANAS Brasileiras nº 5, Dança (Martelo). Compositor: Heitor Villa-Lobos. Compositor: Manuel Bandeira. Ano de composição: 1945. In: Villa-Lobos: **Bachianas Brasileiras** (Complete). Intérprete: Rosana Lamosa. Canadá: Naxos, 2005. Disco 2, Faixa 6, 4'35".

> Antonio Lucas Cordeiro Feitosa | **Brincadeiras da cultura popular em Juazeiro do Norte-CE: trânsitos e dinâmicas plurais***

I Resumo: Neste artigo, a partir de pesquisa de orientação etnográfica desenvolvida entre os anos de 2016 e 2020, objetivo descrever alguns dos trânsitos e das dinâmicas plurais que têm caracterizado uma das “brincadeiras” mais comuns da “cultura popular” em Juazeiro do Norte, o reisado. Ao mesmo tempo, procuro compreender alguns dos significados atribuídos a essa “cultura popular” e como tais significados têm sido acionados em relação ao bairro mais populoso da cidade, o João Cabral, forjando-o como “um dos berços da cultura” ao mesmo tempo em que ele é concebido na cidade como periferia violenta. Em vista das dinâmicas assinaladas, é possível pensar o bairro e a “cultura popular” como constituídos a partir de multiplicidades que se entrecruzam.

I Palavras - chave: Bairro. Periferia. Cultura popular. Multiplicidades.

> Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará – UFC.
Professor temporário da Universidade Regional do Cariri (Unidade Descentralizada de Iguatu).
E-mail: cordeirofeitosa@gmail.com.

ORCID 0000-0003-4211-0059

* O presente artigo apresenta resultados da pesquisa de doutorado “Bairro brincante: estudo sobre entrecruzamentos de socialidades constitutivas de um bairro de Juazeiro do Norte-CE”, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, sob orientação do professor Leonardo Damasceno de Sá e com bolsa de estudo concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES (FEITOSA, 2020).

Antonio Lucas Cordeiro Feitosa

Playful events of popular culture in Juazeiro do Norte, Brazil: passages and diverse dynamics

Abstract: In this paper, I seek to describe some of the passages and plural dynamics featuring one of the most common “playful events” of “popular culture” in the city of Juazeiro do Norte, the Day of the Kings, locally known as “reisado”. The investigation is based on ethnographic research, carried out from 2016 to 2020, where I sought to understand the meanings attributed to this expression of “popular culture”, and how such meanings have been activated locally, in regards to João Cabral, the city’s most populous neighborhood, forging it as one of the city’s “cultural cradles”, whereas at the same time it is perceived as a violent area in the urban periphery. Taking the aforementioned dynamics into account, it is possible to think of the neighborhood and “popular culture” as constituted from intertwined multiplicities.

Keywords: Neighborhood. Periphery. Popular culture. Multiplicities.

Introdução

Bairro João Cabral, primeiros dias do ano de 2019. Uma tenda de lona plástica de cor azul foi montada sobre uma estrutura metálica quadrada próximo à “Praça do CC”, a única do bairro, e em frente à casa de um “mestre da cultura”. Do centro do teto da tenda pendiam dois globos giratórios de lâmpadas de LED coloridas. Todo o espaço era circundado por palhas de coqueiro e bandeirolas de cores variadas, fixadas em barbantes estendidos entre as hastes de sustentação da tenda. No interior da tenda, o espaço estava livre para que ali ocorressem apresentações de grupos de reisado e guerreiro, que ingressariam ao ambiente por um dos dois locais destinados ao fluxo de entrada e saída da tenda. Ao lado da barraca, na calçada de um posto de saúde, um equipamento de som denominado de “paredão”, com luzes coloridas, tocava músicas de forró eletrônico enquanto as apresentações não eram iniciadas. Próximo, eram projetadas, no verso de um *banner* e sob efeito de corações borbulhantes, fotos publicadas em redes sociais virtuais de moças e rapazes, possivelmente moradores do bairro. Ao longo da noite, por diversas vezes, a eletricidade que abastecia todos esses equipamentos falhou, suspendendo temporariamente a música, a projeção de imagens, a iluminação da tenda e o uso de microfones.

Esse espaço tinha sido preparado para uma das “terreiradas” que ocorriam desde 21 de dezembro de 2018, em vários locais da cidade de Juazeiro do Norte. Os eventos faziam parte da programação elaborada pela Prefeitura Municipal para o “Ciclo de Reis

1 O “Ciclo de Reis” constitui no período que inicia pouco antes do Natal e se estende até o Dia de Reis, 06 de janeiro, e cuja lenda tem como mote a visita dos três Reis Magos ao menino Jesus. Sobre o reisado e o guerreiro no Cariri cearense, cito a caracterização feita por Oswald Barroso (1996) a partir de pesquisas conduzidas na região entre a década de 70 e início dos anos 90: “Um segundo [de cinco tipos de reisado] é o Reis de Congo, tem seu centro de ocorrência no Cariri, zona de engenhos de cana (para fabricação de rapadura e aguardente), onde a presença do negro foi marcante. Seus números musicais (tocados, dançados e cantados) e seus quadros dramáticos são encenados por um grupo de personagens organizados em uma hierarquia que mescla elementos da economia açucareira e pecuária e das cortes medievais, comandada por um Mestre. Por fora dessa estrutura verticalizada, correm dois personagens exceções, o Mateus e sua mulher, Catirina, ambos negros e ex-escravos que atuam com liberdade total de improvisação junto ao público e aos demais brincantes do Reisado, desobedecendo às ordens do Mestre e fazendo galhofa com os mais respeitosos valores morais constituídos, sejam profanos ou religiosos. Como variante deste Reisado, aparece em Juazeiro do Norte o Guerreiro, folguedo importado de Alagoas, do qual só conhecemos, no Ceará, o de Dona Margarida. Influenciado, mas diferente do guerreiro alagoano, o Guerreiro de Dona Margarida guarda a particularidade de ser brincado quase exclusivamente por mulheres e de juntar às personagens do Reis de Congo, personagens do Pastoril, entre elas diversas Estrelas, a Sereia, a Baiana etc” (BARROSO, 1996, p. 13).

2018” e seriam encerrados no dia 06 de janeiro, quando se comemora o Dia de Reis. Na tenda descrita acima, na noite de quinta-feira, 03 de janeiro de 2019, quatro grupos de reisado e um guerreiro realizaram suas apresentações¹.

Os cinco grupos que realizaram suas apresentações na tenda eram compostos por rapazes e moças em personagens de reis, rainhas, Mateu², mestre, contramestre, embaixadores. Essas pessoas vestiam roupas coloridas, saiotas, meiões, tênis, pequenos espelhos fixados nas vestimentas, espadas, coroas e alguns dos rapazes estavam com coletes e capas de tecido. Após terem performado, no centro da tenda, uma série de danças embaladas ao som de músicas cantadas por todo o grupo de reisado, um homem de 40 anos de idade, mestre do Reisado Arcanjo Gabriel, morador do bairro Jardim Gonzaga, em Juazeiro, e responsável por aquele coletivo, fez um agradecimento, dizendo:

“Nosso muito obrigado por toda a receptividade que o João Cabral teve mais uma vez com o Reisado Arcanjo Gabriel. O João Cabral nunca vai deixar de ser a casa de todos, de ser um dos berços da cultura, porque aqui no João Cabral é cultura. Como o próprio nome diz, o nome que se deu ao bairro é nome de um escritor, e ele escreveu várias obras belíssimas. E no João Cabral tem isso, belas artes, bela cultura, seja reisado, guerreiro, banda cabaçal, maneiro-pau, bacamarteiro. Não importa qual o folguedo seja, mas é cultura, é o João Cabral”³.

- 2 Utilizo a forma Mateu, e não Mateus, uma vez que esta é a pronúncia mais usual no contexto etnográfico, seja entre pessoas escolarizadas ou não, profissionais de instituições públicas e privadas, ou “brincantes” e moradores. Em função disso, conservei a forma falada por considerar que o modo de enunciação é significativo ao universo em que é acionado e por contribuir para a significação do personagem. No mesmo sentido, o emprego das aspas em alguns termos identifica aqueles de uso corrente no contexto etnográfico pesquisado.
- 3 As apresentações desse momento foram transmitidas em tempo real pelo Portal Ispia na sua página no Facebook. A fala aqui transcrita está disponível no seguinte link e pode ser ouvida a partir do minuto 24: <https://www.facebook.com/portalispia/videos/591192204653089/>. Acesso em: 23 out. 2020.

Essa enunciação, aqui pensada “A partir de um ponto de vista constituído em experiência etnográfica” (FELTRAN, 2013, p. 46), sintetiza um dos modos recorrentes de significação, visibilidade e dizibilidade do bairro João Cabral. Nessa situação, um “mestre da cultura popular” espacializou manifestações culturais ao tomar como espaço de referência, o bairro de que fala, onde fala. Ele sobrepôs “cultura” e bairro e descreveu/apresentou o bairro elegendo como referente a “cultura”. Embora não esteja na parte aqui transcrita, esse mestre e outras pessoas ligadas à cultura popular local rotineiramente enfeixam as manifestações citadas (reisado, guerreiro, banda cabaçal, maneiro-pau, bacamarteiro) como “cultura popular” e “tradição”, além de identificarem os grupos que se dedicam a praticá-las como “grupos de tradição”. As manifestações também são chamadas de “brincadeiras”, o que reúne dimensões de lazer, jogo, diversão, teatro e festa (CAVALCANTI, 2018, p. 14), e seus praticantes são chamados de “brincantes” e “artistas”. Por outro lado, apesar de distintas interpretações, entre todas as definições do que seja um “mestre”, é comum a percepção de que eles possuem um saber e uma memória a respeito da brincadeira, e são comuns as ideias de liderança e autoridade que o mestre exerce sobre um grupo que se dedica a uma manifestação específica, sendo ele o responsável, ou um dos responsáveis, pelo gerenciamento desse grupo, que comumente conta com alguns parentes seus (filhos, irmãos, esposa, etc.). “Mestre” ainda é um termo utilizado como um título (“Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará”), que é outorgado pelo governo estadual

a 80 pessoas deste estado (lei 13.351, de 22 de agosto de 2003). Todavia, nem sempre quem é chamado de mestre possui esse título institucional.

Tendo em vista esses e outros aspectos que serão assinalados mais adiante, neste artigo, a partir de pesquisa de orientação etnográfica desenvolvida entre os anos de 2016 e 2020, objetivo descrever alguns dos trânsitos e das dinâmicas plurais que têm caracterizado uma das “brincadeiras” mais comuns da “cultura popular” em Juazeiro do Norte, o reisado. Ao mesmo tempo, procuro compreender alguns dos significados atribuídos a essa cultura popular e como tais significados têm sido acionados em relação ao bairro mais populoso da cidade, o João Cabral, forjando-o como “um dos berços da cultura”, ao mesmo tempo em que ele é concebido na cidade como periferia violenta.

Terreiradas e quilombos

Apresentações como as descritas acima geralmente recebem o nome de “terreiradas” e têm ocorrido em praças, salas, pátios, teatros, quadras esportivas ou no “terreiro do mestre”, que geralmente é a rua em frente à sua casa.

“Terreiradas” podem contemplar não somente a apresentação individual de cada grupo, mas também a “batalha” deles entre si (uma vez que ela pode ser praticada como duelo entre dois grupos de reisado que disputam a rainha um do outro em “jogos de

espadas”), ou entre integrantes de um mesmo grupo, que simulam uma disputa, mas sem estar em questão o sequestro de uma rainha. Esses duelos são denominados de “batalha” e, segundo Oswald Barroso (1996), que desenvolveu pesquisas no Cariri entre a década de 70 e início dos anos 90, fazem parte da “forma antiga do Quilombo”.

Nas batalhas, usam-se espadas de metal. Sobre esses momentos, ainda é atual a descrição feita por Barroso (1996, p. 159-176): “O combate é todo codificado, por meio de movimentos convencionados, que os brincantes chamam de *pontos e jogos de espada*. Os pontos de espada são aquelas partes do corpo às quais os golpes do adversário dirigem-se” (BARROSO, 1996, p. 162). Ainda conforme o autor:

Os jogos são combinados entre os brincantes que se batem do seguinte modo: O atacante, inicialmente, tem que sinalizar para o outro o ponto que vai atacar e o jogo de espada que vai empregar. Se o outro conhecer o jogo, faz um sinal de assentimento e a luta começa. Senão, balança a cabeça ou a espada, dizendo que não pegou o jogo. Nesse caso, o atacante tem que propor um outro jogo de espada” (BARROSO, 1996, p. 171).

Toda a performance acontece de modo dramatizado e pode incluir a simulação de golpes que transpassam o corpo (espada posicionada entre o braço e o tronco do adversário, por exemplo), corpos tremulantes caídos no chão, mortes, ressurreições. Quando a batalha fica mais intensa, os choques frenéticos entre as espadas despertam a atenção da plateia, que vibra. Essas dinâmicas podem ser concebidas como “confronto festivo” (CAVALCANTI, 2018), o que não escamoteia o fato de que, em função dessas

mesmas características, ocorrerem, às vezes, desentendimentos quanto à validade de algum lance feito com as espadas e sobre a legitimidade de algum brincante em desafiar o adversário. Nessas situações, os brincantes podem ficar exaltados, o que causa apreensão entre alguns e entusiasmo para outros.

O reisado é umas das “brincadeiras” mais comuns e mais evidenciadas do bairro João Cabral. Consistindo em uma dança embalada por músicas entoadas por participantes perfilados em dois “cordões” (filas) e em trajes correspondentes ao papel que desempenham (de mestre, contramestre, rei, rainha, embaixador, Mateu, etc.), para além das “terreiradas”, entre a população local a “brincadeira” do reisado tem seu clímax nos “dias de tirar quilombo”.

Em Juazeiro do Norte, o dia de Natal, primeiro de janeiro e o Dia de Reis (06/01) são marcados pela saída de diversos grupos de reisado pelas ruas da cidade. Essas saídas são organizadas por eles próprios, de forma autônoma, sem mediação de instituições privadas ou públicas, e podem durar o dia todo e adentrar a noite. Durante o deslocamento pelas ruas da cidade, o coletivo formado pelos brincantes de reisado (mestre, contramestre, rei, rainha, embaixador, Mateu, etc) faz paradas para atender moradores, que solicitam que o grupo adentre as suas casas e venere com as músicas e danças presépios natalinos, estatuetas e quadros sacros. Antes mesmo de ingressar na casa, em frente à residência o grupo começa a entoar as “peças”, como são chamadas as músicas cantadas e dançadas.

4 Sobre a “sala do santo” e o ritual anual e doméstico da renovação do Sagrado Coração de Jesus (“renovação do santo” ou somente “renovação”) realizado nessa sala pela respectiva família dona da casa, ver Figueiredo (2002) e Paz (2004).

Depois, o ritual é continuado na primeira sala da casa, denominada localmente de “sala do santo”⁴. Esse momento é descrito como “tirar o Divino”. Também pode ocorrer de o grupo ser convidado a visitar terreiros de umbanda e candomblé, e é comum que no reisado se cante “músicas de terreiro”.

A casa do mestre do grupo de reisado é o ponto de partida e chegada do percurso pelas ruas da cidade. Fora isso, o restante do trajeto vai sendo definido em ato. É verdade que a passagem por algumas casas, onde o reisado “tira o Divino”, pode ser combinada com antecedência entre os anfitriões e o “mestre de reisado”, mas a trajetória que o grupo fará para chegar ao destino é traçada durante a caminhada.

Essas situações são denominadas localmente de “quilombo”, sendo também usadas expressões como “dia de quilombo”, “tirar quilombo” e “descer em quilombo”. Embora dinâmica semelhante possa ser observada em datas que não o Natal, o dia primeiro de janeiro e o Dia de Reis, o termo quilombo é empregado apenas para esses três momentos. Dadas as semelhanças entre os quilombos realizados por diferentes grupos de reisado, a descrição a seguir é uma reconstituição de um “dia de quilombo” e é orientada pelos acontecimentos ocorridos em alguns desses momentos.

O “dia de quilombo” de um grupo de reisado costuma ser divulgado com antecedência por seus integrantes em redes sociais virtuais, como Facebook, Instagram e WhatsApp. Com isso, logo nas primeiras horas do dia agendado, vai se formando uma

aglomeração de rapazes, moças, homens, mulheres e crianças nas imediações da casa do mestre. Algumas dessas pessoas são integrantes do grupo de reisado e já vestem a roupa do personagem que representarão (mestre, rei, rainha, Mateu, etc.), outras estão ali para acompanhar o deslocamento do grupo e um terceiro segmento utilizará uma fantasia específica.

Muitas das pessoas nas proximidades da casa do mestre calçam tênis, carregam sacolas plásticas e mochilas. Alguns jovens e homens adultos já vestem por cima da roupa uma fantasia composta por: bata de tecido preto e vermelho que recobre todo o corpo, muitas com tecidos fixados dos braços até as pernas, o que forma uma espécie de asa; máscara de material sintético à qual aplicaram outros materiais para dar forma ao cabelo e efeitos sinistros e cômicos (máscaras com cabelos feitos de cordões e outros materiais tingidos com cores fortes, ratos de borracha embutidos em bochechas, como se as roessem, bocas mordendo miniaturas de braços e pernas, as típicas máscaras do pânico, como as do Halloween, facas varando a cabeça etc.; óculos escuros colocados por baixo das máscaras; e um longo chicote. O cabo do chicote é de madeira e fica recoberto com material elástico (geralmente fitas recortadas de câmaras de ar de pneus automotivos) que prende uma das extremidades de uma corda de nylon, cuja segunda extremidade fica solta e desfiada, usada para chicotear o chão, provocando um forte estrondo pelo efeito das pontas esfarrapadas. As pessoas assim caracterizadas personificam uma figura

5 Seguindo o mesmo raciocínio aplicado para o uso de Mateu, e não Mateus, conservarei a forma “os cão”. Quando necessário, a concordância será feita com o artigo definido, ficando este sempre no plural, enquanto o substantivo será mantido no singular.

6 Imagens desse tipo podem ser vistas no curta-metragem “Meninos e reis” (MENINOS..., 2020 [2016]), embora elas não sejam seu foco. Outros registros das brincadeiras podem ser encontrados no filme “Dia de Quilombo no Juazeiro do Padre Cícero” (DIA. 2020).

denominada localmente de cão, mascarado, entremeio, bicho, figural. Cão é a nomeação mais generalizada e é evocada sem variação de número. Assim, se diz “os cão”, em uma formulação significativa à constituição enigmática do próprio objeto/sujeito nomeado⁵.

O chicote é um elemento significativo da fantasia de cão. Como diversão e estando ou não o grupo de reisado por perto, é comum ver crianças brincando só com ele e sem os adereços da fantasia. Nesses casos, a corda usada por estas é menos longa que a usada por adultos⁶. Cenas assim são comuns na cidade ao término de cada ano, já por volta do final do mês de novembro, quando pelas ruas podem ser vistas crianças, jovens e homens adultos com esse objeto, ou pode-se escutar o barulho por ele produzido.

A fantasia que acompanha o chicote torna seus brincantes, que são todos do gênero masculino, anônimos. Por outro lado, “os cão” despertam fascínio, sobretudo pela destreza que têm no uso do chicote. Algumas poucas crianças, inclusive acompanhadas dos pais, também costumam se fantasiar de cão.

Em Juazeiro, nem todos os reisados que saem em quilombo são acompanhados pelos cão. Na verdade, há grupos que tentam deles se desvencilhar e que interdita seu ingresso nos trajetos, como se verá mais adiante, e que justificam tais posturas afirmando não ser esse um personagem do reisado, como o são o Mateu, os embaixadores e outros. Nessa argumentação, faz-se a comparação com os reisados existentes em Crato, município vizinho a Juazeiro e igualmente conhecido pelos seus reisados, nos quais não há cão.

No caso dos reisados que são seguidos pelos cães nos dias de quilombo, não demora muito e os primeiros barulhos secos e repentinos do chicote soam nas proximidades da casa do mestre. Muitos dos rapazes e homens adultos, vestindo ou não a fantasia de cão, usam os chicotes. Com o aumento da concentração de pessoas no local, as brincadeiras com os longos chicotes tomam a aparência de demonstrações públicas de habilidades e domínio do uso do objeto, uma vez que são raros os incidentes em que alguém é atingido e machucado.

Com a proximidade do início do deslocamento, começam a surgir mais chicotes, batatas e máscaras, retirados de dentro de sacolas plásticas e mochilas que alguns rapazes carregam. Com a concentração de sujeitos vestidos dessa forma e usando os chicotes, em alguns grupos de reisado, pessoas mais próximas ao mestre pedem para que se pare de usar o chicote ou que o usem com moderação. Também solicitam que os presentes não fiquem dispersos, mas próximos da casa do mestre.

Em uma das vezes em que acompanhei um dos grupos de reisado em “dia de quilombo”, esses pedidos não surtiram efeito prático e as pessoas continuaram a fazer uso do chicote, inclusive no meio das ruas, com o trânsito de veículos fluindo. Ao avistarem e escutarem a sirene de alguma viatura da polícia militar, as pessoas mais comedidas reiteraram os apelos por moderação com o relho e diziam, em tom de previsão, que as viaturas viriam até o local.

Nesse dia, algumas viaturas passaram na avenida e não pararam. No entanto, não demorou para que duas delas chegassem e fossem estacionadas como que fazendo um cerco à multidão concentrada entre uma das extremidades da curta rua em que ficava a casa do mestre.

Os policiais desceram das suas viaturas e ficaram junto a elas por um tempo, o que fez com que todos os rapazes deixassem de usar os chicotes e fotos e vídeos não fossem mais feitos, inclusive por mim e um fotógrafo profissional que estava no local. Depois de um curto tempo, os policiais que estavam próximos da residência do mestre pediram para que algumas poucas pessoas encostassem na parede das casas, em posição para serem revistadas. Crianças e alguns cães estavam na fila. Nada foi encontrado pelos policiais e todos foram dispensados. Antes mesmo de os policiais deixarem o local, as pessoas já voltaram a usar os chicotes euforicamente, gritando e saltando no meio da rua. Em tom de lamentação, revolta e denúncia, e, portanto, também como uma das “formas cotidianas de resistência” (SCOTT, 2011), alguns dos presentes afirmavam que “todo ano é isso, é a mesma coisa”, com a polícia “perseguido” os grupos, o que reiterou a expectativa quanto a futuras possíveis abordagens policiais, que de fato acontecem, às vezes envolvendo ameaça de colocar foto em máscaras e chicotes. Outra previsão revelada nesse momento era a de que “todo ano fica dois ou três. Sempre dá morte”. “Fica” ou “cai” era uma forma de dizer que em função de conflitos ocorridos durante a “brincadeira”, alguns rapazes eram

assassinados.

Antes do início do deslocamento, é comum que o mestre convide as pessoas do grupo de reisado e os cão para, em círculo, fazerem algumas orações, geralmente “Pai Nosso” e “Ave Maria”. Nesses momentos, máscaras são removidas da cabeça e colocadas no chão, ou levantadas e deixadas sobre o cabeça, descobrindo o rosto.

O cortejo de um grupo de reisado em “dia de quilombo” tem a sua frente “os cão”, em grande número, inclusive, “mais cão do que gente” é uma frase comum nesses dias. Depois dos cão, o que chamarei de *reisado em sí*: mestre, contramestre, rei, rainha, embaixadores, etc. Ao todo, são cerca de dez integrantes, que se deslocam perfilados em duas filas denominadas de “cordões” e caracterizados pelo uso de roupas coloridas com espelhos colados, coroas e espadas.

Paralelo aos cordões, de forma mais solta, seguem Mateu e Catirina⁸. Junto ao grupo, também se encontra a banda, geralmente composta por zabumba/tambor, caixa e pífano, que ajudam a dar ritmo e adrenalina, sobretudo quando os instrumentos produzem um som mais frenético, agitando a todos e dando impulso ao deslocamento, aos gritos e ao uso dos chicotes. Por último, em grande aglomeração, a pé, em bicicletas, motos e, às vezes, em carros, encontram-se as pessoas interessadas em acompanhar a brincadeira, homens, mulheres e crianças, inclusive algumas crianças acompanhadas por pai e mãe, ou somente pelo pai.

7 Ao utilizar a expressão “reisado em si”, não pretendo excluir ou menosprezar a participação dos cão e das pessoas que acompanham a “brincadeira” do quilombo. Uso a expressão apenas para chamar a atenção para a existência de um grupo mais ordenado em termos de distribuição de papéis, mais aglutinado durante o cortejo e com estruturação mais persistente, uma vez que em outras situações essa formação persiste, mas em que “os cão” estarão ausentes, como nas “terreiradas”.

8 Uma detalhada caracterização da estrutura e dos integrantes do reisado é realizada por Barroso (1996). Todavia, deve-se ponderar o contexto das descrições, uma vez que são fruto de pesquisas realizadas pelo autor entre as décadas de 1970 e 1990 e que tiveram como base principal os reisados de Crato. Ver também Silva (2018), que escreveu uma história em quadrinhos sobre o reisado.

Essa formação é exclusiva desse momento, o “quilombo”, não sendo a mesma quando o grupo de reisado faz apresentações em eventos promovidos por instituições. Nesses casos, instituições como Sesc (Serviço Social do Comércio) e Prefeitura Municipal promovem apresentações em locais fixos, muitas vezes denominadas de “terreiradas”.

Em 1966, Octávio Aires de Meneses (2008) fez uma descrição de quilombos em Dia de Reis em Juazeiro. O relato apresenta semelhanças e diferenças em relação à formação contemporânea dos quilombos na cidade:

Havia duas bandas cabaçais, uma que acompanhava a corte dos negros e outra que tocava para os índios. Logo pela manhã os negros formados – filas por quatro, tendo à frente o Rei, a Rainha, o Príncipe e o Secretário, além de dois Mateus e duas Catirinas, saíam a percorrer as ruas acompanhados por uma multidão de curiosos e a molecada da rua, cantando e dançando uma marcha guerreira de ritmo cadenciado e executando na dança um interessante cruzamento de passos que marcava o ritmo da música executada pela “cabaçal” que os acompanhava (MENESES, 2008 [1966], p. 36).

Na formação contemporânea, a multidão formada em torno do grupo de reisado praticamente corre pelas ruas. Fotos, vídeos e transmissões em tempo real via redes sociais virtuais são constantemente feitos pelos que estão na brincadeira, sendo comum o uso do celular. “Os cão” são os mais procurados. Comumente, eles posam espontaneamente para as câmeras. No início do deslocamento, também é comum a presença de pesquisadores, pessoas com proximidade com o campo da “cultura popular” e as que, por interesses próprios, mantêm páginas em redes sociais e sites.

Nas paradas para “tirar o divino”, enquanto o reisado está na “sala do santo”, “os

cão” e a multidão ficam na rua, ocasião em que muitos procuram beber água nas casas vizinhas e tomar cachaça e vinho nos bares próximos. Os donos da casa no interior da qual o reisado se encontra também oferecem água a todos e ao grupo de reisado em si. Em alguns casos, os anfitriões também dão lanche, uma vez que algumas famílias se preparam para receber um número restrito de membros do reisado.

Controlando o acesso ao interior da casa, fica alguém do reisado. Depois do momento no interior da residência, quando o reisado já está do lado de fora, em Dia de Reis é comum que ritualmente sejam queimadas, na rua, as palhas de coco que formavam o presépio natalino.

As paradas para “tirar o divino” também são usadas por alguns rapazes para alternar entre eles o uso do traje do cão, o que também ocorre durante o deslocamento, no meio da rua, e com o tecido da fantasia já encharcado pelo suor alheio. Assim, a vestimenta de cão é compartilhada entre rapazes que acompanham o “quilombo”. Ainda durante os deslocamentos ou nas paradas, é comum que se procure pedras e paralelepípedos para esfarrapar a ponta do chicote (a “espoleta”), que com o uso vai se desgastando. Quanto mais desfiada a ponta da corda do chicote, mais forte o estampido produzido.

Nas ruas em que o reisado passa, pessoas saem de suas casas para ver a brincadeira, outras aderem à multidão, seguindo-a, e outras permanecem indiferentes e com suas casas trancadas.

Embora na dianteira do cortejo, “os cão” não controlam o percurso. Ele é definido pelo mestre do reisado, que o lidera, chegando a deixar “os cão” contrariados. A “brincadeira” é iniciada pela manhã e se estende até a noite, sem que seja seguido um percurso pré-definido e conhecido por todos, de forma que se percorre desde o bairro de origem do grupo de reisado, a região central da cidade e outros bairros, especialmente aqueles com os quais os membros do reisado têm afinidades. Esses processos descrevem o que os brincantes dos grupos de reisado e os agentes culturais locais com eles envolvidos denominam de “quilombo” e “tirar quilombo”. Algo semelhante ao “quilombo” também pode ser promovido por parte de alguns grupos em outros momentos ao longo do ano, mas a eles não se aplica o nome “quilombo”⁹.

9 Existe um processo junto ao Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Ceará (COEPA) solicitando o reconhecimento do “quilombo” do reisado como patrimônio cultural do estado do Ceará. A ação foi encaminhada por “brincantes”, pesquisadores, membros de Ongs e funcionários do escritório regional da Secretaria Estadual de Cultura no Cariri.

Alguns grupos que não brincam com cão têm manifestado receio ou mesmo têm desistido de sair em “quilombo” por alegarem temer a presença dos cão em outros grupos. Por outro lado, brincantes dizem que eventos organizados por instituições têm como condição para participação dos grupos a ausência dos cão.

“Os cão” são os únicos brincantes/“personagens” que atualmente são publicamente acusados, suspeitos e associados ao crime, às facções criminosas, à violência. Para essas pessoas, a fantasia (a máscara, a volumosa bata e o chicote) é vista como subterfúgio para indivíduos mal-intencionados, que podem recorrer a ela para ficar anônimos ou para esconder armas.

Sendo “os cão” acusados de abrigarem membros de facções criminosas que têm pertencimentos em relação a determinados bairros (de onde provém o grupo de reisado que “os cão” seguem ou com o qual o grupo tem afinidade) e desentendimentos com outros bairros, acredita-se ser potencialmente conflitivo um possível encontro de grupos distintos pelas ruas da cidade. Assim, o encontro de grupos diferentes e com base em bairros de pertencimento de segmentos sociais rivais (facções) pode transformar o “confronto festivo” (CAVALCANTI, 2018) comum à brincadeira do reisado em um confronto violento. Relatos de casos de desentendimentos e brigas entre grupos de reisado e seus cão, imputações como as mencionadas acima e outras a eles atribuídas são elencados por brincantes, moradores de Juazeiro e algumas pessoas identificadas com a “cultura popular”. Nessas percepções, há a denúncia de que os cão representam um problema para a brincadeira, já que se diz que eles “mancham o reisado”, dão uma “fama de violento” e que assim “prejudicam a tradição”.

“Os cão” também são acusados de não comungarem de signos da “cultura popular”. Isto é, são vistos como não tendo “compromisso” com a brincadeira, já que, diferente dos membros do reisado em si, não participam dos ensaios do grupo; não obedecem às ordens dos mestre; só aparecem no momento da folia do quilombo; já que sua participação no “quilombo” depende apenas da posse da fantasia e não de um envolvimento coletivo maior e do domínio de um saber e reconhecimento da brincadeira.

Enquanto o reisado é considerado como uma coletividade (e essa visão é produzida a partir da composição dos grupos com integrantes de uma mesma família, da transmissão da brincadeira entre gerações distintas de uma mesma família, da composição do grupo em torno de um núcleo mais constante – o que chamei de reisado em si), as queixas em relação aos cães os colocam como desprendidos da ordem coletiva da brincadeira do reisado. Todavia, observa-se que entre eles também há coleguismo, o que é indicado, por exemplo, pelo compartilhamento de uma mesma fantasia de cão. E mesmo que haja pessoas fantasiadas de cão que tenham pertencimento ao crime violento ou que estejam mal-intencionadas ao participarem da brincadeira, também há cães que seguem as ordens do mestre de reisado (fazendo orações, submetendo-se às formas de identificação/revista empregada pelo grupo para controlar quem está brincando), que não tem envolvimento com facções ou intenções violentas.

Assim, acusados de não seguirem a “ordem” do reisado; de desrespeitarem e violarem a autoridade do mestre; de “mancharem/denegrirem” a “tradição” e afastá-la do “sagrado”; de não serem parte original da brincadeira do reisado; de inibirem de “tirar quilombo” grupos de reisado que não têm cães; de seu anonimato ser subterfúgio para criminosos, ações ilegais e imorais, etc., “os cães” são denunciados de não comungarem da “cultura popular”. Enquanto esta é vista como comunitária, sociável, do campo dos vínculos de parentesco familiar, “os cães” são acusados de descompromisso com as “tradições”, de

autonomia e anonimato, de serem violentos e cruéis. Ao mesmo tempo, como descrito anteriormente, os cães mobilizam muitos jovens, que lhes dão corpo e que os seguem pelas ruas da cidade. Há, portanto, “um medo do cão e uma vontade de vê-lo”, como me disse uma interlocutora.

As várias dinâmicas descritas até aqui podem ser pensadas como demonstrações da multiplicidade do que é a “cultura popular”, para além daquela entendida como inerente à própria cultura popular e concebida somente em termos de diversidade de cores e manifestações artísticas. A pluralidade dessas dinâmicas e o trânsito por universos distintos que elas assinalam também são marcadas por outros sentidos atribuídos à cultura popular, como podemos entender ao pensarmos a partir de um contexto mais específico, o bairro João Cabral.

O bairro e a “cultura popular”

Com povoamento iniciado na década de 80, atualmente o bairro João Cabral é o mais populoso de Juazeiro do Norte, com 17.859 habitantes, segundo o último censo brasileiro, de 2010 (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2011). As primeiras áreas habitadas eram precárias. Localizado então no limite da cidade, o local era tido como “ponta de rua”, como relataram em conversas alguns dos moradores mais antigos. As

primeiras casas foram erguidas próximas a um córrego intermitente com profunda fenda no solo, criando acentuada declividade. A declividade que havia no terreno e o obstáculo criado pelo valão (destino do esgoto) tornavam o local desvalorizado e dificultava a travessia de quem desejava sair dali em direção às áreas centrais da cidade.

Denominada de “Favela da Alta Tensão”, a segunda área a ser habitada recebia esse nome em referência aos domicílios precários construídos de forma individual, irregular e sem planejamento urbano abaixo dos fios da rede elétrica de alta tensão que percorriam transversalmente a localidade e que forneciam eletricidade para Juazeiro. Em função da carga elétrica e da baixa altura dos fios, era proibido ocupar essas áreas. Tentativas de remoção da população aconteceram, algumas famílias chegaram a ser realocadas em outros bairros, mas as áreas acabavam ocupadas novamente.

Embora atualmente o termo “favela” seja mais utilizado como referência às habitações próximas à subestação de transmissão de energia elétrica de Juazeiro do Norte, no extremo noroeste do bairro João Cabral, a percepção construída sobre a Favela da Alta Tensão ainda hoje se faz presente de forma a marginalizar o local e seus moradores, criando imputações e expectativas morais negativas.

Atualmente, o bairro João Cabral está situado próximo a duas áreas valorizadas econômico e socialmente em Juazeiro do Norte: o bairro Lagoa Seca e a região ao redor do shopping center mais antigo do Cariri. Essas áreas têm passado por processo de

verticalização e construção de edificações de alto padrão e elevado custo (incluindo a inauguração de um shopping center na Lagoa Seca).

O “JC”, no acrônimo utilizado por alguns cidadãos para designar o bairro, tem sido objeto de discursos promovidos no campo acadêmico, jornalístico, das instituições públicas e do senso comum que tanto o classificam como um dos “mais violentos” da cidade, “periferia”, “bairro perigoso”, como também “bairro da cultura popular”, “celeiro/berço da cultura popular”. Simultaneamente, a “cultura popular” é vista por alguns atores como meio de “valorização do bairro”, “trabalho social e com jovens”, meio de “tirar crianças da rua”.

Para algumas das pessoas envolvidas com a cultura popular local, como no discurso do mestre da cultura citado na introdução deste artigo, o nome do bairro é lido como homenagem ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. Já na versão oficializada, a designação do bairro é tributo a um empresário local (BEM FILHO; ARAÚJO, 2000) e fora atribuída em outubro de 1989. A sobreposição entre o bairro e o poeta, a cultura popular e a poesia, evidente nos agradecimentos já referidos, expressa a significação atual do bairro e a valorização da cultura popular face as imputações de periferia atribuídas ao bairro. Vejamos como isso se opera.

“Perfil de um bairro. A peleja e a magia do João Cabral”. É com essa chamada de capa que o texto “Quem tem medo do João Cabral?” (MARIA, 2017, p. 64-69) é anunciado

10 A Cariri Revista se propõe como veículo que “resgata e revela a cada edição a identidade do Cariri” (CARIRI REVISTA, 2018). Trata-se de um periódico local que começou a ser publicado bimestralmente em 2011, com tiragens de 10 mil exemplares distribuídos em pontos das cidades de Juazeiro, Crato e Fortaleza, além de divulgação no seu site e páginas das redes sociais Instagram e Facebook. A partir de maio de 2018, a revista deixou de ser publicada em exemplares impressos e passou a ser digital.

na edição de julho de 2017 da Cariri Revista¹⁰. A lide, o primeiro parágrafo posto abaixo do título da reportagem, sintetiza: “Estigmatizado pela violência, colorido pela cultura popular e vívido no cotidiano de seus moradores, o bairro João Cabral relewa os contrastes e os conflitos de uma cidade interiorana em ascensão” (MARIA, 2017, p. 64). E segue:

Entre as linhas imaginárias que delimitam geograficamente os bairros Romeirão, Triângulo e Lagoa Seca está o incompreendido João Cabral, um território marginalizado e temido, mas que possui alma tipicamente interiorana, nordestina e brasileira. Suas ruas são desniveladas, as casas têm porta aberta, as calçadas são um infinito sobe e desce — ora degraus, ora improvisadas rampas — e seus moradores ainda dão aquele jeitinho de sentar ali para jogar conversa fora.

João Cabral é, para além do Horto e dos romeiros de Padre Cícero, motivo de jornalistas, pesquisadores e curiosos voarem de São Paulo até o sertão caririense e aqui sacarem suas câmeras e gravadores. Eles ficam maravilhados de espanto com a riqueza cultural concentrada nesta terra esquecida. Apenas nos arredores da Praça do CC, única do bairro, facilmente se contam 10 grupos de tradição que dançam lapinha, coco, maneiro pau, reisado de congo e de couro, bacamarte e demais folguedos. Quadrilhas de São João também existem aos montes, disputando hora de ensaio na quadra comunitária.

Dizer que o Cariri é celeiro de cultura popular chega a ser, de tão repetido, uma afirmação banal. Mas para Antônio Ferreira Evangelista, 56 anos, líder de reisado popular e brincante há mais de 40, a raiz desse pensamento está fincada em uma localidade bastante específica: o bairro João Cabral. “Se o cabra procurar um bacamarte aqui, ele acha. Se o cabra procurar uma lapinha, acha também”, dispara orgulhoso, apontando para a rua. É no periférico João Cabral que centenárias tradições culturais de Juazeiro do Norte se organizam, se retroalimentam e descansam.

Bairro de pés descalços, fios emaranhados flutuando sobre as casas com paredes compartilhadas, intimidades reveladas nas roupas à vista, estendidas no varal improvisado, no João Cabral é possível encontrar grandes mestres da cultura popular desfrutando um copo de café passado na hora por suas comadres, sentados nos meios-fios enquanto contam engraçadas histórias de apresentações que fizeram fora dali. Na empolgação do momento, deixam os copos sujos nas janelas alheias, que são lembrados apenas quando a dona da casa dá fé de uma louça faltando (MARIA, 2017, p. 64-66).

O texto expressa um tom de encantamento ao descrever com detalhes alguns aspectos da vida social no bairro João Cabral. Privilegiando elementos da cultura popular;

recorrendo ao colorido de uma série de fotografias intercaladas entre o texto; mencionando personagem entendida como boêmia e mítica do bairro (“Maria Socorro é conhecida por suas aventuras alcoólicas noites adentro” (p. 67)), a descrição recobre o bairro com um misto de fascinação e surpresa, ao apresentá-lo como “incompreendido”, com ar de surpreendente, inesperado, inusitado.

Ao mesmo tempo, a reportagem produz e explora ambiguidades do e sobre o bairro João Cabral: “estigmatizado pela violência”, “colorido pela cultura popular”, “incompreendido”, “marginalizado”, “temido”, que deixa visitantes “maravilhados de espanto”.

Por outro lado, ao falar sobre o bairro João Cabral, a autora também realiza uma operação de “enquadramento espacial” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013) a partir da aproximação entre espaços e culturas. Ao fazer referência ao número de “grupos de tradições”, às visitas feitas por “jornalistas, pesquisadores e curiosos” de outros estados do país, à concentração e riqueza cultural do bairro, aos “grandes mestres da cultura popular” que lá habitam, a repórter arremata sua descrição praticamente afirmando ser o bairro João Cabral por excelência o celeiro da cultura popular do Cariri, “raiz”, “localidade bastante específica” do “dizer que o Cariri é celeiro da cultura popular” (MARIA, 2017, p. 64). No entanto, faz isso ao articular-se com a perspectiva de um dos seus interlocutores. Assim, ainda no terceiro parágrafo aqui reproduzido, cita Antônio Ferreira Evangelista, morador

do bairro e líder de reisado, que lhe afirma: “Se o cabra procurar um bacamarte aqui, ele acha. Se o cabra procurar uma lapinha, acha também”. No texto, já se havia aludido a algo semelhante ao evocar-se um bairro “colorido pela cultura popular”, ao ser listada uma série de “folguedos” (“lapinha, coco, maneiro pau, reisado de congo e de couro, bacamarte e demais folguedos”) e ao legendar uma foto de brincantes de reisado em frente a uma casa com o seguinte texto: “João Cabral tem a maior concentração de grupos de tradição e festejos folclóricos do Cariri” (MARIA, 2017, p. 66).

Além disso, as outras fotografias que compõem a reportagem e que registram “brincantes”; moradores pelas ruas e calçadas do bairro; roupas estendidas em um varal posto em uma calçada; moradoras nas portas das suas casas; um senhor ouvindo uma partida de futebol transmitida por um rádio de pilha e a igreja sede da paróquia de Nossa Senhora Aparecida – ambientam o leitor no cenário descrito. Ao mesmo tempo, essas fotografias sugerem imagens do que no texto é identificado como a “alma tipicamente interiorana, nordestina e brasileira” do bairro João Cabral. Com esses distintos recursos, o bairro figura na reportagem não somente caracterizado pela “cultura popular”, mas também por uma vida social intimista que é compartilhada por sujeitos identificados com a cultura popular local.

Parafraseando um dito recorrente sobre o Cariri, ao entender o bairro João Cabral como o verdadeiro caldeirão da “cultura popular” da região, a reportagem assume um tom

11 Sobre o processo de formação dos grupos de cultura popular no bairro João Cabral, ver Feitosa (2020), especialmente o terceiro capítulo.

naturalista. Assim, ao descrever o bairro como o *locus* da “cultura popular” regional, faz-nos crer que ali as manifestações culturais surgem e se espriam espontaneamente por todo o bairro¹¹. O recurso às fotografias coloridas deixa isso mais explícito ainda ao retratar “brincantes” do bairro em momentos de “brincadeira”, com os objetos das “brincadeiras”, posando ou não para as lentes das câmeras. Em uma dessas fotos, em que se encontra um homem negro, de postura séria, que empunha um bacamarte e está vestido com camisa de mangas longas e cor marrom, e um chapéu de couro de aba frontal erguida e decorada, lê-se na legenda: “‘Aqui a gente faz e respira cultura’, diz bacamarteiro Zé Nilton” (MARIA, 2017, p. 68).

Tal pensamento naturalista não é algo incomum quando se trata do Cariri como região específica da nação (PAZ; MARQUES, 2013; MARQUES, 2016). No raciocínio expresso na reportagem e pelos interlocutores interpelados, a região acaba por ser mimetizada como bairro, o bairro é tornado metáfora da região. A reportagem “*Quem tem medo do João Cabral?*” também dá curso a outras dinâmicas:

João Cabral é terra de conflitos, contrastes, alto índice de criminalidade, tráfico e prostituição infantil — onde basta cruzar a rua para sair de um bairro carente de políticas de saneamento, saúde, habitação, segurança e educação — para adentrar na Lagoa Seca, bairro de condomínios, mansões e restaurantes finos, onde iluminação, rede de água e esgoto e segurança pública não são problema (MARIA, 2017, p. 66-67).

A reportagem alude, ainda, às casas de umbanda e candomblé, afirmando ser ali

o local da cidade onde elas existem em maior número; às “quadrinhas de São João [que] também existem aos montes”; à diversificada e improvisada comercialização de produtos, fazendo do João Cabral o “lugar onde tem de tudo um pouco”; e apoiando-se em trabalho acadêmico de terceiros, diz que o bairro é “dividido em dois”, uma “parte rica” e “a favelinha”, e que há “disputa por um *status* de superioridade” entre essas duas áreas (MARIA, 2017).

Na reportagem, empreende-se uma outra aproximação importante para as questões aqui em tela, ao afirmar: “E é aqui [no bairro João Cabral] que os irmãos Antônio e Raimundo e os mestres Zé Nilton e Francisco, o Nena, trabalham incansavelmente para dar continuidade às tradições, atraindo crianças e adolescentes para a cultura, afastando-as das tentações do crime” (MARIA, 2017, p. 67). Em outros dois momentos, esse ponto é retomado:

“O João Cabral é uma peleja”, afirma o mestre Raimundo. “Enquanto a gente peleja para tirar as crianças da rua, os mais fortes que a gente, que é o tráfico, continua colocando elas em risco”, lamenta. Para ele, a batalha cotidiana travada pelo trabalho social realizado pelos grupos de tradição no João Cabral é ação educativa, cultural e de lazer que precisa de mais atenção por parte dos poderes públicos. Entre reisado, quadrilha junina e bacamarte, são mais de 300 crianças e adolescentes diretamente envolvidos – e a meninada quer brincar!

Morador do João Cabral há mais de 20 anos [“Mestre Francisco Gomes Novais, o Nena, grande nome da cultura popular”], encontrou, aqui, lugar para desenvolver sua arte, o bacamarte. “Nunca mexerem comigo e nunca mexeram com a cultura. Existe esse respeito, porque eles [as facções criminosas] sabem que estamos fazendo um trabalho bom, que valoriza o bairro”, diz (MARIA, 2017, p. 67, a primeira interpolação foi acrescida por mim, embora a frase conste no texto da autora. A segunda interpolação consta no texto original).

Como se vê, nesses dois trechos, o leitor é ambientado em um bairro João Cabral caracterizado por conflitualidades, a ponto de ser criada uma interpolação explicativa posta entre colchetes na fala de um interlocutor, na qual adiciona-se: “[as facções criminosas]”.

Por outro lado, ao abordar as manifestações dos “grupos de tradições culturais” como “ação educativa, cultural e de lazer”, “trabalho social” que permite afastar as crianças e adolescentes das “tentações do crime”, tirá-las da rua e que “valoriza o bairro”, ao quantificar o número e perfil do público (“mais de 300 crianças e adolescentes”), a repórter parece, a um só tempo e com os efeitos que sua textualização tem, dotar a “cultura popular” de um significado próprio em um bairro de “periferia”. Simultaneamente, ela também parece conseguir dar vazão às intenções conscientes dos “mestres da cultura” daquele contexto. Assim, faz circular e potencializa uma visão positiva sobre as práticas culturais e, ao associá-las de modo tão imbricado ao bairro, colabora com a construção da vida social no bairro como também sendo positiva.

Como dito anteriormente, no decorrer do texto há um movimento que oscila entre caracterizações sobre o bairro, o que cria uma sensação de ambiguidade. Se a repórter se desloca entre elementos e dinâmicas da “cultura popular” e das conflitualidades, seu trânsito e a leitura que fez do bairro João Cabral e que está materializada em seu texto não criam um efeito de síntese. Como observado no parágrafo anterior, a partir dos entrevistados, a reportagem cria e reproduz o cruzamento e interdependência entre “cultura popular” e

conflitualidades em um bairro de “periferia”.

Com todos os efeitos que um texto dessa natureza pode ter, ao nomeá-lo de “*Quem tem medo do João Cabral?*” a autora consegue fabricar e circular alegorias diversificadas de “um mesmo bairro”. Ao mesmo tempo, coloca essas alegorias em comunicação e circulação ao reuni-las em um só texto. Todavia, suas intenções e o meio que as veiculou, uma revista local que “resgata e revela a cada edição a identidade do Cariri” (CARIRI REVISTA, 2018), dão preponderância a uma dessas dimensões do bairro.

Ao ocupar mais espaço em seu texto, ao ser descrita com uma riqueza de detalhes e vivacidade, ao ser também materializada pelas lentes profissionais do fotógrafo que assina as imagens publicadas junto ao texto, e ao ver as emoções desencadeadas na autora, enquanto caminhava pelo bairro, traduzidas em palavras – a cultura popular é tornada o cerne da reportagem e apresentada como forma de socialidade positiva no bairro, dotando-o igualmente de positividade.

Se na reportagem “*Quem tem medo do João Cabral?*” é realizado um considerável esforço de contribuir com a construção e difusão de um discurso que valoriza positivamente o bairro João Cabral e seus moradores, o alcance desse trabalho encontra limitações que independem das intenções que lhe foram atribuídas e escapam ao controle da sua autora. É assim que é mais difusa na região a identificação negativa que se tem sobre o bairro e seus moradores, forjada por diferentes mecanismos e de diferentes formas. É assim

que os conteúdos veiculados por sites que se especializaram na publicação de notícias sobre crimes têm mais capilaridade entre um público mais genérico, e não o que circula nas páginas da *Cariri Revista*. Logicamente, devemos entender que esses veículos de comunicação podem ter audiências diferentes.

As diferenças entre o público leitor ou sujeitos, de uma forma geral, parece ser o elemento com o qual a jornalista quer provocar/desencadear uma reflexão ao intitular sua matéria com uma interpelação provocante: “Quem tem medo do João Cabral?”. Ao fazer essa pergunta, que não é retomada ou problematizada em particular ao longo do seu texto, a autora parece questionar se quem tem medo do bairro João Cabral são as pessoas que não conhecem sua “cultura popular”. Caso o entendimento do título possa se dar nessa direção, até porque é a narrativa sobre a “cultura popular” e a socialidade intimista do bairro que predomina no texto, também se pode entender que quem tem medo do João Cabral é quem o conhece somente a partir das narrativas sobre o universo das conflitualidades. Assim, o título comporta algo curioso: ao mesmo tempo em que dá mote a um texto que acaba sendo centrado na “cultura popular”, elege outro elemento (o medo) na apresentação de si. A pergunta não é “quem se encanta com o João Cabral?”, mas “quem tem medo do João Cabral?”.

Com essas reflexões, não se pretende aqui chegar a uma conclusão sobre as motivações da autora e/ou elencar e esgotar todos os aspectos que possam existir em

12 O próprio texto incorpora o estilo da crônica e da reportagem e seu título também pode fazer (ou ser visto como fazendo) alusão ao espetáculo *“Quem Tem Medo de Virginia Woolf?”* (1962), do americano Edward Albee, e que em 1966 foi adaptado para o cinema.

seu texto¹². A intenção é explorar a reportagem e os outros materiais apresentados a partir da aproximação (direta ou indiretamente) que se observou entre eles por meio do trabalho de campo. Assim, embora as fontes com as quais se trabalhe aqui sejam distintas, com características, estilos e meios de divulgação diferentes, a aproximação entre elas é possível uma vez que é feita em vista do contexto etnográfico e “a partir de um ponto de vista construído em experiência etnográfica” (FELTRAN, 2013, p. 46). Por outro lado, leva-se em consideração a “circularidade” existente entre universos e atores distintos (GINZBURG, 2006).

13 Caldeira (2000, p. 27) entende que a “[...] a fala do crime não só é expressiva como também produtiva”. Ainda para a autora: “O medo e a fala do crime não apenas produzem certos tipos de interpretações e explicações, habitualmente simplistas e estereotipadas, como também organizam a paisagem urbana e o espaço público, moldando o cenário para as interações sociais que adquirem novo sentido numa cidade que progressivamente vai se cercando de muros. A fala e o medo organizam as estratégias cotidianas de proteção e reação que tolhem os movimentos das pessoas e restringem seu universo de interações. Além disso, a fala do crime também ajuda a violência a proliferar ao legitimar reações privadas ou ilegais – como contratar guardas particulares ou apoiar esquadrões da morte ou justiceiros –, num contexto em que as instituições da ordem parecem falhar” (CALDEIRA, 2000, p. 27).

No jogo de possibilidades e de dubiedade com que parece lidar, consciente ou inconscientemente, o título da reportagem, fica em questão algo já mencionado aqui, isto é, qual o alcance e a potência das imagens-textos produzidas sobre o bairro a partir da “cultura popular”? Se, como observou Teresa Caldeira (2000, p. 40), “o crime tornou-se a fala da cidade”, no caso do bairro João Cabral, em relação a que tipo de sujeitos o “crime” “fala” sobre esse bairro, predomina sobre esse bairro? O que “Quem tem medo do João Cabral?” sugere é que quem conhece o bairro somente a partir da “fala do crime” (CALDEIRA, 2000)¹³ pode desconhecer outros modos de falar sobre ele, mas quem o conhece a partir da “fala” da “cultura popular” se encanta com ele ao mesmo tempo em que pode não necessariamente desconhecer a outra narrativa. E cabe dizer que não só esses sujeitos podem conhecer a “fala do crime” sobre o bairro simultaneamente à fala

da “cultura popular” sobre esse bairro como também entender que a segunda pode ser uma fonte de orgulho e valorização para o lugar, além de um modo de enfrentamento da primeira. Assim, até mesmo nessas falas de encantamento coexiste a multiplicidade do bairro, que é anunciada já na chamada da matéria na capa da revista que a veiculou: “Perfil de um bairro. A peleja e a magia do João Cabral”.

A repetição de textos e imagens que produzem essa espacialidade perpassa diferentes meios e torna complexa essa produção. É ilustrativo disso o rap e clip “Quem tem medo do João Cabral?”, de Negra Lú (CARIRI, 2019)¹⁴. Cantado por uma jovem negra, ex-moradora do bairro João Cabral (atualmente residindo no bairro vizinho, Romeirão), o vídeo é ambientado em alguns espaços daquele bairro (na área denominada de Favela da Alta Tensão; na quadra esportiva na Praça do CC, a única do bairro; e em algumas ruas). Já na descrição do clip na página do Youtube, consta a frase: “a artista Negra Lú trás na sua nova track um questionamento Peculiar. criminalidade Vs desenvolvimento social/cultural é o cerne desse questionamento. a artista trás a luz uma questão obscura e muitas vezes ignorada pelos meios de comunicação” (CARIRI, 2019).

Tal como a matéria homônima que o inspirou, o rap colige informações sobre o bairro João Cabral em uma descrição que aproxima elementos aparentemente distantes. Frases como “o bairro é João Cabral, sou cultura”, “um dos celeiros da cultura desse meu sertão”, “muito turista na praça” reiteram a relação entre “cultura popular” e o bairro.

14 O clip está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=ApfXiv0N8ng>. Acesso em: 14 nov. 2019.

Já a frase “quem não conhece a cultura acaba passando mal”, aproxima o bairro, a “cultura popular” e a positividade atribuída a esta no contexto tomado como referência. Por outro lado, esse texto-imagem evoca de modo mais direto a atribuição de “periferia” de que o bairro é objeto; aciona termos como “quebrada” como signos de pertencimento e promove um auto pertencimento a essa “periferia”. “Enquanto o sangue desce em becos e vielas, a cultura popular também floresce nela” é uma sentença que joga com a multiplicidade, com a simultaneidade de dinâmicas (o uso do “também” é emblemático disso) e, com isso, com a impossibilidade de se pensar o bairro a partir de uma imagem-texto sintética.

Como já delineado acima, é comum que distintos atores (mestres e alguns brincantes, profissionais de instituições culturais locais, acadêmicos, jornalistas) relacionem as práticas culturais dos “grupos de tradições” do bairro com as noções de “trabalho social”, “trabalho com jovens e crianças” e “valorização do bairro” ao contrapô-las às “tentações do crime”, ao “tráfico”, à “rua”. Ao mesmo tempo, sempre é destacado que crianças e jovens são a maioria dos brincantes.

Em todos os relatos até aqui referidos, sejam nos produzidos pelos próprios brincantes e moradores do bairro João Cabral, sejam os produzidos por pesquisadores e jornalistas que adotam os primeiros como interlocutores, verifica-se que ao mesmo tempo em que se produz uma relação entre o bairro João Cabral, a “cultura popular” e o universo

das conflitualidades, também se produz uma legitimação das práticas identificadas como “cultura popular” ao se tomar como fundamento o contexto em que se realizam (um bairro de “periferia”) e o público de brincantes que envolvem (crianças e jovens).

Considerações finais

Ao explorar os entrecruzamentos assinalados, pode-se refletir sobre transformações nas formas de representar localidades estigmatizadas. Por outro lado, também podemos pensar sobre múltiplas representações e a interdependência entre elas. Assim, a partir do contexto do bairro João Cabral, é possível problematizar as transformações recentes nas periferias brasileiras. É exemplar disso não só a representação do bairro a partir da “fala do crime” (CALDEIRA, 2000) e da fala da “cultura popular”, mas também a legitimação da segunda em vista da primeira.

Por outro lado, “os cão”, que mobilizam muitos jovens que dão corpo ao personagem e que despertam o interesse de outras tantas pessoas que acompanham a brincadeira pelas ruas da cidade, têm sido alvo de acusações e imputações morais negativas em função do anonimato produzido por suas fantasias. Com isso, coloca-se em dúvida o pertencimento dos cão à “cultura popular”.

Essas e as outras dinâmicas descritas em alguns dos seus sentidos plurais e as

disputas em torno deles nos levam a pensar o bairro João Cabral e a “cultura popular” não a partir de sínteses. Em vista do que se apresentou, é possível pensar o bairro e a “cultura popular” como constituídos a partir de multiplicidades que se entrecruzam e se complexificam, o que desafia nossa capacidade analítica.

Referências:

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.
- BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura, 1996.
- BEM FILHO, Mario; ARAÚJO, Raimundo. **Dados biográficos dos homenageados em logradouros públicos de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 2000. 1 v.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000.
- CARIRI REVISTA. **Sobre**. Disponível em: <http://caririrevista.com.br/sobre/>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- CARIRI -take one - groove records - Negra Lú - Quem tem medo do João Cabral? Juazeiro do Norte, 2019. 1 vídeo (2 min e 28 s). Artista: Negra Lú. Publicado pelo canal Da Groove Records. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ApfXiv0N8ng>. Acesso em: 14 nov. 2019.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros Castro. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no Bumbá de Parintins, Amazonas. **Mana**: Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 9-38, 2018.
- DIA de Quilombo no Juazeiro do Padre Cícero. Direção: Felipe Caixeta. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_BUAqC9B_7g&t=28s. Acesso em: 23 out. 2020.
- FEITOSA, Antonio Lucas Cordeiro. **Bairro brincante**: estudo sobre entrecruzamentos de socialidades constitutivas de um bairro de Juazeiro do Norte-CE. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, 2020.
- FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do crime numa tradição musical das periferias. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 56, p. 43- 72, 2013.
- FIGUEIREDO, José Nilton de. **A consagração da vida**: formação das comunidades de pequenos agricultores da Chapada do Araripe. Crato: Província, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Características da população e dos domicílios**. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/censo-demografico/demografico-2010/universo-caracteristicas-da-populacao-e-dos-domicilios>. Acesso em: 13 dez. 2019.
- MARIA, Alana. Quem tem medo do João Cabral? **Cariri Revista**, Juazeiro do Norte, n. 30, p. 64-69, 2017. Disponível em: <http://caririrevista.com.br/quem-tem-medo-do-joao-cabral/>. Acesso em: 23 jul. 2017.

- MARQUES, Roberto. O Cariri e o popular como margens da nação: alegorias do Nordeste em tempos de desenvolvimentismo. In: MENESES, Sônia (org.). **Cariri, Cariris: outros olhares sobre um lugar (in)comum**. Recife: Imprima, 2016.
- MENESES, Octávio Aires de. **Dia de Reis no Juazeiro de outrora**. Rio de Janeiro: Kinecos; SESC Administração Regional no Estado do Ceará, 2008 [1966].
- MENINOS e reis. Direção: Gabriela Romeu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0Q5MVKXMtM>. Acesso em: 30 maio 2021 [2016].
- PAZ, Renata Marinho. O santo que fica no sol: uma leitura etnográfica sobre a devoção ao padre Cícero de Juazeiro. In: LIMA, Marinalva de Vilar de; MARQUES, Roberto (org.). **Estudos regionais: limites e possibilidades**. Crato: NERE/CERES Editora, 2004.
- PAZ, Renata Marinho; MARQUES, Roberto. Quem é o povo da cultura popular? Algumas reflexões a partir das noções de Cariri, religiosidade e festas. In: CORDEIRO, Domingos Sávio (org.). **Temas contemporâneos de sociologia**. Fortaleza: Gráfica e Editora Iris, 2013.
- SCOTT, James. Exploração normal, resistência normal. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 5, p. 217-243, 2011.
- SILVA, Allan Jefferson da. **O Reisado do Cariri cearense em quadrinhos**. Juazeiro do Norte: Edição do autor, 2018.

> Suamy Rafaely Soares | **A Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri: um sujeito coletivo feminista em formação.**

I Resumo: O presente artigo objetiva apreender as particularidades da constituição do sujeito coletivo feminista no Cariri Cearense a partir da experiência militante da Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri. A análise tem como pressuposto a experiência de resistência das mulheres do sertão, que estão longe dos grandes centros urbanos e convivem com relações sociais de sexo, raça/etnia e classe atravessadas por profundas desigualdades regionais. O sujeito coletivo feminista Frente de Mulheres consegue constituir mediações entre as singulares experiências das mulheres, ao passo que agrega uma multiplicidade de sujeitos individuais e coletivos, materializando-se enquanto corpo político com identidade diversa. Unidade diversa expressa na ideia de se fazer singular respeitando as diversas diferenças e se fazer universal a partir de pontos comuns de opressão.

I Palavras - chave: Movimentos feministas. Sujeito coletivo. Cariri. Frente de Mulheres

> Professora do Curso de Serviço Social da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Possui graduação em Serviço Social pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2006), Mestrado e Doutorado em Serviço Social no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Coordenadora do Núcleo de Estudos sobre a Mulher Simone de Beauvoir (NEM), integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa das Relações Sociais de Gênero e Feminismo (GEF), docente permanente do Programa de Pós-graduação em Serviço Social e Direitos Sociais PPGSSDS e militante feminista. Atua nos seguintes temas: Feminismos, movimentos sociais, direitos sexuais e reprodutivos, formação social do Brasil e direito à cidade.

E.mail: suamysoares@uern.br

ORCID 0000-0003-3474-0392

Suamy Rafaely Soares | **The Women's Front of the Cariri Movements: a feminist collective subject in formation.**

Abstract: This article aims to apprehend the particularities of the constitution of the feminist collective subject in Cariri Cearense from the militant experience of the Women's Front of the Cariri Movements. The analysis presupposes the experience of resistance of women from the sertão, who are far from large urban centers, and live with social relations of sex, race/ethnicity and class, crossed by deep regional inequalities. The feminist collective subject Women's Front manages to mediate between the unique experiences of women, while aggregating a multiplicity of individual and collective subjects, materializing as a political body with a different identity. Diverse unity expressed in the idea of making oneself singular, respecting the various differences and making oneself universal based on common points of oppression

Keywords: Feminist movements. Collective subject. Cariri. Women's Front

1 O SUJEITO COLETIVO FEMINISTA: “Nós falamos por nós”

Na tradição marxista, a noção de sujeito coletivo está articulada à classe social como seu fundamento. Todavia, mesmo entendendo a importância das análises em torno da classe, produção e reprodução do modo de produção capitalista, parte do pensamento crítico feminista elucidou que a classe, enquanto categoria de análise do sujeito, centra-se em um essencialismo do sujeito, universalizando-o no interior de cada classe. Esse pensamento totalizante e universal é também masculino e não faz distinção entre mulheres e homens, assim como não apresenta na vivência desse sujeito coletivo as desigualdades existentes na sociedade, no modo de inserção na divisão sexual racializada do trabalho. “Um sujeito universal e único não é encontrado nem mesmo em laboratório” (BANDEIRA, 2008, p. 213). A posição aqui assumida é a de que as classes sociais, embora fundamentais para a explicação sociológica, não são suficientes para a análise das relações sociais de sexo e das relações de raça.

A questão colocada pelos feminismos desde o século XIX perpassa pela crítica a razão objetiva moderna que articula o papel de sujeito coletivo à classe social, e elabora uma ideia de sujeito universal da história, de forma que tal crítica indica a necessidade de uma reflexão sobre a história das mulheres e a definição de um sujeito coletivo feminista. Como bem nos apontou Simone de Beauvoir (2009, p. 108), na obra *O Segundo Sexo*, “a história

mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos”, dentre eles o de universalizar a sua própria história, de forma que *nós*, mulheres, temos como tarefa prioritária tomar parte da elaboração do mundo, já que somos cotidianamente exploradas, oprimidas e apropriadas por uma lógica de mundo patriarcal, racista e capitalista.

A afirmação de Sousa-Lobo (2011, p.80) de que a “classe operária tem dois sexos”, conectada às abordagens das feministas socialistas e marxistas a partir da década de 1970, representou um ganho substancial para a compreensão das relações sociais de opressão, dominação e apropriação vivenciadas pelas mulheres, enquanto determinações sociais para além do conceito restrito de classe, já que apregoavam que a crítica ao capitalismo e o recurso à noção de classe não poderiam apagar as especificidades da posição de mulheres e homens na sociedade capitalista. Mas se *a classe operária tem dois sexos*, certamente ela também é perpassada por determinações estruturais de raça/etnia que impõem especificidades às experiências vivenciadas por brancos e negros.

Ademais, tornar-se mulher é um projeto de reconhecimento da condição de Outro e autoconstrução como sujeito individual e coletivo, que efetiva a passagem dialética do eu ao nós, do individual ao coletivo. Esses movimentos pressupõem a compreensão das mulheres como indivíduos na luta de classes, e das classes como espaços não homogêneos, e que, portanto, também se constituem a partir das dimensões de sexo/gênero e raça/etnia. Falo, portanto, de uma classe engendrada e racializada.

Para Kergoat (2018, p.34) “a passagem do eu para o nós, do individual para o coletivo” é essencial para a análise do sujeito coletivo em movimento, e para isso aponta a *aprendizagem coletiva* como subjacente à passagem de um grupo ao coletivo. Aqui, é importante a distinção entre grupo e coletivo, já que não se passa automaticamente da condição de indivíduo a de sujeito coletivo. Em sua compreensão, é preciso acionar uma instância intermediária, que seria o grupo.

Corroboro com Kergoat (2018) na acepção de coletivo enquanto a passagem de um grupo fracionado e com pouca capacidade mobilizatória para ação a um grupo com consciência de ser coletivo. “Em outras palavras, pode-se dizer que o coletivo é o exercício possível da potência, ou seja, de um poder não hierárquico, não coercitivo” e condição necessária para a constituição da consciência militante, assim como da produção da autonomia e emancipação (KERGOART, 2018, p. 100). Também, a autonomia é um elemento importante à constituição da noção de coletivo e de sujeito coletivo, e parte constitutiva da ação política feminista, como exercício – individual, grupal e coletivo de liberdade e autodeterminação das mulheres.

Ao incorporar a autonomia como parte constituinte de sua ação política, os movimentos feministas imprimiram novas referências que materializam a autonomia das mulheres como realidade que deve ser criada, formulada. Sendo assim, a teoria política feminista parte de um princípio que, situado fora da ordem dominante de pensar, possui potencialidades para promover rupturas com a tradição. O princípio da autodeterminação das mulheres. Autonomia, neste contexto, pode ser sintetizada na perspectiva apresentada pelo grupo *Nenhuma nem Outras*: [...] é a capacidade de comprometer-se com as reivindicações e necessidades como mulheres. [...] Um processo pessoal para a tomada de

decisões, mas também de expressão coletiva. Um meio de ganhar espaço a partir do qual transformar a realidade das mulheres e elaborar proposta de mudança para a sociedade em seu conjunto (GURGEL, 2010, p. 4).

O entendimento acerca do coletivo passa, também, pela apreensão da consciência militante enquanto consciência política potencializadora de relações entre sujeitos que se reconhecem enquanto coletivo, a fim de construir as transformações necessárias. Nas palavras de Cisne (2014, p. 152), “[...] a consciência militante está radicalmente articulada com o processo de formação de um sujeito coletivo”. Cumpre dizer que militância aqui é entendida na perspectiva da feminista negra Gomes (2010, p. 508): “como produção de um conhecimento que não se esgota em si mesmo, mas propõe reflexões teóricas que induzem ações emancipatórias e de transformação da realidade”. E a realidade das mulheres é de constante expropriação dos seus corpos e suas vidas. As coisas que combatemos enquanto movimento social são degradantes da condição humana, tais como violações, expropriações e apropriações, de forma que militar vai ser colocado às mulheres – de forma individual e coletiva - enquanto uma tarefa de resistência e de confronto com sistemas de exploração-opressão, porque na *práxis militante* nós vamos aos poucos entendendo melhor como o mundo funciona e ele funciona abominavelmente. Para militar, acionamos a nossa consciência revolucionária, no sentido de identificar nossas dores pessoais e os sistemas que nos subordinam. Somos reprimidas pelo estado, ideologias dominantes, corporações

médicas e financeiras, igrejas, mídias e pelos homens – inclusive os que estão do nosso lado nas fileiras dos movimentos sociais. Para resistir é preciso força e compreensão do ser mulher, no plural, como uma “experiência socialmente compartilhada e historicamente situada” (CAMURÇA, 2007, p. 16).

No caso particular dos movimentos feministas, a consciência militante tem o caráter de reconhecimento das múltiplas explorações-expropriações-opressões as quais as mulheres foram historicamente submetidas, de pertencimento a si e de constituição de ações políticas concretas, no campo teórico-organizativo. Essa tomada de consciência “sobre a própria opressão e exploração é resultante, e pressuposto, do processo de formar-se mulher feminista. Sem o que, não há movimento” (CAMURÇA, 2007, p. 13). Para tanto, faz-se necessário que o movimento feminista amplie suas bases sociais e organize politicamente o *nós mulheres*, no sentido de cumprir a tarefa central de “mobilizar as mulheres conscientes de sua força de oprimidas”.

O feminismo, como sujeito político, se faz somente através das mulheres e de sua movimentação. É imprescindível termos um *nós mulheres*, a partir do qual é possível analisar o contexto, identificar as contradições, fixar objetivos para esta movimentação (CAMURÇA, 2007, p. 13).

Os movimentos de mulheres, e particularmente os movimentos feministas, formaram-se a partir de reivindicações em torno da ideia de direitos e da possibilidade das mulheres ocuparem os espaços públicos e políticos. Para além do reconhecimento de uma

relação de injustiça, as mulheres (das elites ou classes intermediárias) tiveram que romper com o confinamento doméstico e com a vida privada. Para Sousa-Lobo (2011, p. 183): “Por suas conquistas, às vezes por sua simples presença, as mulheres nos movimentos subvertem a ordem dos gêneros vigentes nos espaços da sociedade”. A autora ainda alude acerca da formação dos feminismos como sujeito político, situando que “[...] passa pela construção da noção de direito, pelo reconhecimento de uma coletividade de iguais. São várias faces inseparáveis que, juntas, fazem do movimento não apenas portador de reivindicações, mas um sujeito político” (SOUZA-LOBO, 2011, p. 223).

Dessa maneira, as mulheres, a partir do processo de tomada de consciência, agenciam a superação da alienação de si mesmas, da natureza e como seres humanos. Processo que só pode acontecer pela construção da identidade coletiva ao tentar superar os espontaneísmos e reivindicações isoladas e imediatas, constituindo ações coletivas.

Na tentativa de ultrapassar a *consciência em si*, as mulheres construíram uma identidade coletiva a partir da ocupação dos espaços públicos e da análise concreta da realidade social pela via da crítica contundente ao patriarcado, capitalismo, racismo e heteronormatividade, mesmo que tal crítica não tenha acontecido ao mesmo tempo e tenha sido perpassada por inúmeros tensionamentos no interior dos movimentos. Mas tal momento incidiu na construção de uma agenda comum voltada para a elaboração de uma nova cultura, ao considerar as diferentes desigualdades vivenciadas pelas mulheres.

Cabe dizer que os movimentos feministas, estando no interior da sociedade civil, no campo contra-hegemônico, disputam a hegemonia para dirigir moral, intelectual e politicamente a sociedade. Como produtor e difusor de ideologias *historicamente orgânicas* ou contra-hegemônicas, interesses e valores, ele é portador material de uma visão de mundo em disputa para a criação e desenvolvimento de uma nova cultura.

Retomando ao leito do texto, Cisne (2014) sintetiza alguns elementos indispensáveis para a formação da consciência militante:

1) a apropriação de si e a ruptura com a naturalização do sexo; 2) o sair de casa; 3) a identificação na outra da sua condição de mulher; 4) a importância do grupo e da militância política em um movimento social; 5) a formação política associada às lutas concretas de reivindicação e de enfrentamento (CISNE, 2014, p. 177).

A autora coloca como primeiro passo para a formação dessa consciência o processo de ruptura com as naturalizações do sexo e com a família que ela denominou de *apropriação de si*. Essa percepção das mulheres enquanto sujeitos capazes de exercitar a autonomia corporal, a liberdade, o autocuidado, traduz uma importância individual dos feminismos na vida das mulheres. “Esse processo do apropriar-se de si está radicalmente articulado com o descobrir-se feministas” (CISNE, 2014, p. 177). Não ter a propriedade de si faz parte do *destino biológico* que Beauvoir propunha que as mulheres transgredissem no Segundo Sexo.

Na mulher há, no início, um conflito entre a sua existência autônoma e seu ser-outro; ensinam-lhe que para agradar é preciso procurar agradar, fazer-se objeto; ela deve, portanto, renunciar a sua autonomia [...] pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, apreender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito; se a encorajasse a isso, ela poderia manifestar a mesma exuberância viva, a mesma curiosidade, o mesmo espírito de iniciativa; a mesma ousadia que o menino (BEAUVOIR, 2009, p. 9, grifo nosso).

A autonomia individual, mesmo que conflituosa para as mulheres, é a primeira forma de contestação aos padrões de feminilidade e masculinidade instituídos pelo patriarcado e dos homens enquanto privilegiados. A feminilidade é uma invenção histórica, consolidada na identidade das mulheres em um determinado corpo sexuado que aprisiona a mulher enquanto categoria social. Nesse sentido, o *devoir histórico* das mulheres é a ruptura com o eterno feminino, com um modelo normatizado de existência para a mulher, que as submete a normas, estatutos e valores de dominação, exploração, expropriação e despossessão. Ousar questionar o lugar de *Outro* e o destino feminino coloca as mulheres a possibilidade de, através do autoconhecimento e da desnaturalização do corpo, conduzir o processo de descobrir-se feminista e romper com a alienação de si.

O segundo ponto está associado à ruptura das mulheres com o confinamento doméstico como condição indispensável à apropriação de si, conseguir se afirmar como sujeitos de si e de suas vidas.

[...] o sair de casa envolve processos de ruptura com a alienação e o enfrentamento com instituições como a família e a Igreja, bem como com toda a construção ideológica que a mulher deve estar necessariamente voltada para servir ao outro, ainda que passe por cima de si (CISNE, 2014, p. 183).

Trata-se da desnaturalização da divisão sexual racializada do trabalho, que separa as esferas públicas das privadas e responsabiliza as mulheres pela reprodução social, aqui entendida como ser força de trabalho, reprodutoras de novas forças de trabalho, responsáveis pelos cuidados domésticos, socialização das crianças e serviços domésticos, além de funcionarem como amortecedor dos problemas psicológicos e afetivos do núcleo familiar. Segundo Firestone (1976, p. 255) “[...] a família não é nem privada, nem é um refúgio; está, sim, diretamente relacionada – sendo até a sua causa – aos males da sociedade em geral, males que o indivíduo não é capaz mais de enfrentar”.

O reconhecimento na outra da sua condição de mulher e a importância do grupo e da militância política em um movimento social se articulam e retroalimentam, já que fomenta processos de rebeldia no campo individual que gradativamente vão se corporificando em reivindicações coletivas e, posteriormente em ações políticas coletivas com perspectivas de transformação social e emancipação humana.

A ação do grupo, portanto, “assume a forma, via de regra, de transgressão, de negação do que está estabelecido, de subversão” (IASI, 2006, p. 521). A construção desse processo grupal, contudo, não elimina a dimensão individual do ser social, permeado por subordinações, crises, negações e rupturas no movimento de consciência (CISNE, 2014, p. 185). Para a autora, é “no movimento de reconhecimento na(s) outra(s) que a experiência individual de cada mulher vai se politizando e ganhando força pública para o enfrentamento

das opressões” (CISNE, 2014, p. 185). De forma que é nessa identificação com a outra que a *capacidade de dizer nós* é fortalecida e potencializa, uma consciência feminista coletiva que permite a autodesignação da mulher e sua autonomia – no plano individual e coletivo. Aqui, a experiência das mulheres nas relações concretas da sociedade heteropatriarcal-racista-classista fundamenta uma *práxis feminista* comprometida com a transformação da vida das mulheres.

Por fim, Cisne (2014) aponta a necessidade de associar as lutas concretas aos processos de formação política. Acontece que a identificação por parte da(s) mulher(es) de sua condição de explorada-expropriada-oprimida e da(s) outra(s) como um *nós comum*, passa pelo questionamento da mulher como sujeito universal e do reconhecimento da diversidade de experiências, de opressões enquanto corpos individualizados e sujeitos sociais. Assim, é “[...] fundamental que as diversas objetividades que movem a resistência das mulheres sejam reconhecidas e assumam a mesma visibilidade e potencial de articulação interna do feminismo como sujeito de emancipação” (GURGEL, 2014, p. 12).

Para isso, é preciso considerar que durante muito tempo houve uma negligência ou omissão presumida por parte dos feminismos hegemônicos, leia-se branco, letrado e classe média, em reconhecer as experiências de mulheres em outros contextos geopolíticos, étnico-raciais, de sexualidades dissidentes e classes periféricas, que só será sanado – ainda que provisoriamente – pela contribuição das feministas latino-americanas, lésbicas, negras

e populares. “As mulheres feministas sabem, agora, o que nos diz Delphy, a cartografia da opressão nunca está terminada, nem mesmo agora” (CAMURÇA, 2007, p. 15).

Para Camurça (2007, p. 15), “é preciso, sem dúvida, afirmar as mulheres como identidade política”; de uma parte, recusando tendências teóricas que essencializam as mulheres a partir da constituição de um sujeito feminino universal; de outra, recusando a constituição de uma identidade comum entre as mulheres. Como afirma Silva (2010, p. 23), “A dialética de ser sujeito implica em compreender as mulheres como pessoas na singularidade de suas experiências e compreender o grupo social mulheres como tendo algo em comum, apesar de suas diferenças e desigualdades internas”.

De acordo com Gurgel (2010) a construção do sujeito feminista coletivo parte da mediação entre totalidades parciais de opressão-dominação-apropriação das mulheres com a totalidade social que demanda um sujeito político de ação. “Essa perspectiva confere ao feminismo um duplo processo de construção como sujeito coletivo: o reconhecimento da diversidade e a construção de uma unidade diversa identitária” (GURGEL, 2014, p. 72); que a autora tem chamado de “o feminismo como sujeito coletivo total”. Essa mediação reconhece a heterogeneidade dos feminismos no que diz respeito à formação, experiência das mulheres, contextos geopolíticos, socioeconômicos, culturais e religiosos, propondo o reconhecimento de um sujeito múltiplo e ao mesmo tempo com demandas específicas, “[...] que reflita a aceitação das experiências particulares dentro da identidade coletiva”(GURGEL,

2014, p. 72).

Compreendemos que a categoria de coletivo total permite uma leitura das diversas singularidades no feminismo, sem hierarquização, pois ao dar o ultimato do total, exige a descoberta das totalidades parciais. Ao mesmo tempo, reivindicar o total distancia dos riscos da fragmentação e/ou isolamento nas especificidades. Trata-se, portanto, do reconhecimento das particularidades no todo da diversidade que compõe o sujeito múltiplo (GURGEL, 2014, p. 73).

Esse sujeito múltiplo, com demandas específicas, congrega em si a necessidade de constituir espaços de aglutinação de diversos sujeitos feministas, bem como de mediar as tensões dos mais diversos campos ideopolíticos dos feminismos, corporificando uma certa unidade na diversidade no que diz respeito à ação e à produção do conhecimento.

É relevante reflexionar sobre a acepção de Gurgel (2014) de totalidades parciais e totalidade social, no sentido de não corroborar com a percepção de que as mulheres constroem uma *luta específica*, ou que as lutas políticas das mulheres são uma fase da conquista do poder político pelas classes trabalhadoras, ou ainda que são um sujeito específico e que fazem a luta de classes, entendida como a síntese de todas as lutas. As mulheres, ao se construírem como sujeito coletivo, se constroem na imbricação das relações de classe, raça, sexo, em um processo de confrontação das relações de sexo e das outras relações sociais ao mesmo tempo. Portanto, as mulheres não fazem sua luta para, a partir daí se sintetizarem na luta de classes, nem contribuem para a luta de classes, nem tampouco realizam lutas específicas, elas fazem também a luta de classes ao fazerem

a luta, confrontando o patriarcado e o racismo enquanto sujeito coletivo feminista.

2 As Mulheres insurgentes em um “Cariri que odeia as mulheres”

“O cariri é um território perigoso para as mulheres”, dizia enfaticamente a corretora de imóveis logo quando aptei na região a trabalho. Implicitamente ela dizia: proteja-se! Nos bares, nos meios de comunicação, nas escolas, expressões artístico-culturais e em universidades essa sentença é cotidianamente repetida: “aqui não é seguro para as mulheres”. Faz parte do cotidiano de todas as mulheres e é amplamente naturalizada, a ponto de uma missa ter continuidade mesmo após um feminicídio acontecer em sua calçada. Estou mencionando o assassinato da pedagoga Silvany, apagada materialmente na frente da Igreja da Sé no horário da missa e que não dispôs de solidariedade dos cristãos ali presentes. O seu corpo ficou durante quase uma hora exposto, tal imagem foi compartilhada pelo seu filho, mas a missa não parou. Mais uma imagem atroz para perseguir as mulheres caririenses.

O Cariri é uma região localizada no interior do Ceará que assume a função de um dos principais polos comerciais do Nordeste, sendo referência para cidades dos estados do Piauí, Paraíba e Pernambuco. Um território heterogêneo e determinado por relações sociais de ruralidade e urbanidade, tendo sido constituído com traços marcantes da grande

propriedade senhorial, coronelismo, messianismo, cangaço, tradição e religiosidade.

Um território contradição formado por contrastes de diversidade cultural, intensas contradições de classes, raças e relações de gênero, e que coexiste entre projetos de modernidade e tradição, constituindo intersecções entre passado e presente. Nesse mosaico de contradições que é o território Cariri, pontuamos o amplo crescimento econômico e populacional a partir do século XX, muito potencializado pelo desenvolvimento do turismo religioso em torno da figura do Padre Cícero. Isso trouxe investimentos públicos e privados para toda a região e repercutiu no alargamento de outras áreas econômicas, como o comércio, a indústria calçadista e, recentemente, a interiorização das universidades.

Para as mulheres, o Cariri corporifica-se em seu imaginário como uma força que é preciso enfrentar; mas aí o sujeito da exploração-dominação-apropriação das mulheres é o patriarcado que toma sua expressão particular no Cariri. Assim, o Cariri como território e sua constituição – e invenção – é uma elaboração patriarcal, ancorada no ódio às mulheres e ao seu apagamento enquanto grupo social. Ouso dizer que o assassinato e o apagamento das mulheres enquanto grupo social é um traço fundante das relações sociais e das particularidades do patriarcado na região.

Acrescenta-se a isso o fato de o Cariri se conformar como uma terra fortemente marcada pela religião, tradição e violência, que se unifica em torno de arquétipos morais, sociais, culturais e estéticos do sertão e do patriarcado rural. A vigilância e a tutela dos corpos

femininos se sustentam, fundamentalmente, pelos valores tradicionais do patriarcado, dentre eles a separação entre público e privado, a valorização da família e da maternidade, bem como a centralidade na religiosidade. Tal quadro estabelece as desigualdades entre os gêneros e a submissão das mulheres a essa desigualdade, como também produz uma verdadeira invisibilidade do fenômeno da violência contra a mulher, acompanhado da naturalização de sua impunidade.

Outro elemento diz respeito à forte relevância social, política, cultural e econômica da religiosidade para o sertão caririense. Friso a necessidade de compreender as religiões e a religiosidade como espaços contraditórios e de produção-reprodução de relações sociais. Na particularidade do Cariri, a religiosidade é exteriorizada com a preservação do misticismo, que gira em torno dos santos católicos, de superstições e de crenças populares que articulam constantemente o sagrado e o profano. Um elemento interessante a se enfatizar é a grande quantidade de terreiros de religiões de matriz africana na região, evocados no dito popular: “Juazeiro, Juazeiro, em cada sala um altar. Em cada quintal um terreiro; uma cultura que sincretiza a teologia católica romana, o catolicismo popular, a cultura sertaneja rural e os traços de urbanidade.

Esse caldo cultural religioso também reafirma constantemente a vocação dos caririenses para a fé e o trabalho, como apregoava *Padim Ciço*; bem como a defesa constante das relações familiares e dos tradicionais papéis de gênero. Portanto, é incontestante

que as desigualdades entre homens e mulheres também se produzem e reproduzem na religiosidade do povo Cariri. As religiões existentes são, em muitas situações, espaços de dominação das mulheres e têm legitimado concepções de mundo e práticas misóginas, embora se reconheça aqui que há espaços contestatórios e progressistas no interior das religiões.

Considero que essas construções simbólicas fixam, produzem e reproduzem, consciente ou inconscientemente, a subordinação da mulher, mas não agem isoladamente, precisando das estruturas sociais para engendrar a dominação masculina, dos burgueses, dos brancos e dos jovens. Em certa medida, a religiosidade dessa região produz e reproduz relações patriarcais de sexo demarcadamente desiguais, com altos índices de feminicídio, violência contra as mulheres, estupros coletivos e corretivos, assédio moral, entre outras expressões de violação ao corpo e à cidadania das mulheres. Essa articulação entre os traços tradicionais da cultura patriarcal e a religiosidade caririense operacionaliza uma profunda naturalização e invisibilidade das problemáticas supracitadas, inclusive no que tange ao Estado e à efetivação das políticas sociais, bem como com relação à atuação dos movimentos de mulheres e feministas.

Embora, nas últimas décadas, tenham-se materializado profundas transformações societárias no Cariri, tais como: robustecimento de valores urbanos, grandes fluxos migratórios em virtude do alargamento das indústrias calçadistas, expansão do comércio

em torno das romarias e do turismo religioso, além da interiorização das universidades, ainda prevalecem fortemente os traços do patriarcado rural e as tensões entre o mundo urbano e rural, que repercutem em interdições múltiplas à vida das mulheres. Essa conjuntura faz do Cariri “um ser tão contradição” que reatualiza o patriarcado cotidianamente e cria, ao mesmo tempo, grandes resistências.

Esses elementos contribuem diretamente para a região ser marcada pelas múltiplas violências contra as mulheres e os altos índices de feminicídio. De 2001 a 2014¹, 228 mulheres foram assassinadas pelos seus companheiros ou ex-companheiros cabe dizer que a maior parte dos assassinatos ocorrem com violência sexual e requintes de crueldade, presença de indícios de tortura, carbonização dos corpos, decapitação de partes do corpo, estrangulamentos, uso de armas brancas, havendo também registros de mulheres enterradas vivas ou apedrejadas até a morte. Há um apagamento material das mulheres, mas também um apagamento de suas imagens. Caixões velados e corpos desaparecidos.

Em 2016 *Cadê Rayane?* foi a pergunta que mais as feministas ecoaram. Uma jovem de 24 anos, negra e moradora de uma comunidade periférica ficou desaparecida durante dois meses, quando as investigações policiais afirmaram que o seu ex-namorado havia assassinado e jogado seu corpo no rio São Francisco. Rayane não teve um sepultamento. A Frente de Mulheres pressionou todas as instâncias estatais a fim de solucionar o caso, assim como assessorou a família da jovem e atualmente acompanha o processo de prisão

1 Utilizo os dados de 2001 a 2014 por esse período corresponder a constituição dos movimentos de mulheres e feministas na região do Cariri Cearense. Números catalogados pelo Conselho Municipal dos Direitos da Mulher Cratense.

do acusado de assassinato. Esse caso impactou fortemente a subjetividade das feministas da região.

O movimento feminista local registrou um costume praticado entre as mulheres caririenses, que expressa o impacto do patriarcado e do feminicídio na região, quando uma mulher é assassinada, seu corpo é enterrado junto com todos os boletins de ocorrência e solicitações de medidas protetivas. Simbolicamente, as mulheres enterram a impunidade e reafirmam a presença de microestratégias de enfrentamento às violências, também, se negando a serem apagadas enquanto classe.

A esses dados acresço a intensa incidência de violência sexual, especialmente estupros, com a ocorrência de estupros coletivos e corretivos, bem como leilões de mulheres “virgens” em casas de prostituição da região. No ano de 2016, foram notificados 4 casos de estupro em menos de 10 dias, ocorridos no centro da cidade do Crato e durante o dia. Segundo o Observatório da Violência e Direitos Humanos da Região do Cariri, ligado à Universidade Regional do Cariri (URCA), entre janeiro e julho de 2016, Juazeiro do Norte apresentou taxa de 5,87 notificações de vítimas de violência para cada 1.000 mulheres; no Crato taxa de 9,16 notificações de vítimas de violência para cada 1.000 mulheres; e Barbalha, taxa de 0,49 notificações de vítimas de violência para cada 1.000 mulheres, em um total de 6,1 notificações de vítimas de violência para cada 1.000 mulheres no eixo CRAJUBAR (Crato-Juazeiro-Barbalha).

Mesmo com dados de violência e feminicídio alarmantes, a implantação de Delegacias Especializadas no Atendimento à Mulher teve início apenas em 2002, após uma onda de homicídios na cidade do Crato e na região, ocorrida em 2001, que vitimou 13 mulheres em um curto espaço de tempo. Assim, os movimentos sociais da região, especialmente o Conselho Municipal dos Direitos da Mulher Cratense (CMDMC), impetraram um conjunto de ações no sentido de denunciar a histórica violência contra a mulher no Cariri, pressionar por punição aos culpados e efetivação de políticas públicas para as mulheres (MARQUES; QUIRINO; ARAÚJO, 2013).

Essa conformação de um “Cariri perigoso para as mulheres” fez emergir inúmeras formas de resistência por partes destas ao longo do tempo, em geral ligadas às demandas de violência contra a mulher, mas ainda pouco exploradas historiograficamente e com movimentos intensos de fluxos e refluxos organizativos.

Nesse panorama, enfatizo as mulheres em luta pela anistia, a Associação das Mulheres do Crato, o Conselho Municipal dos Direitos da Mulher Cratense, bem como as lutas contra os assassinatos de mulheres como os germes para a constituição do sujeito feminista coletivo. Dentre as lutas supracitadas, cabe destacar o protagonismo da Associação das Mulheres do Crato e do Conselho Municipal dos Direitos da Mulher Cratense, no sentido de compor um movimento de mulheres com organicidade política.

A atuação do Conselho entre os anos de 2001 e 2003 foi intensa em virtude do

assassinato violento de 13 mulheres na região, que ficou conhecido como **escritório do crime** e provocou movimentações em torno do enfrentamento à violência contra as mulheres e a necessidade de delegacias especializadas. Para Marques (2019, p. 6), as movimentações desse período possibilitaram a implementação de políticas públicas de proteção às mulheres, com a chegada das Delegacias da Mulher em Crato e Juazeiro.

Posteriormente, foram implantados o Centro de Referência Regional da Mulher (CRRM), em 2015 na cidade de Crato e em 2013, em Juazeiro do Norte. Por fim, o Núcleo de Enfrentamento à Violência contra a Mulher- NUDEM, foi implantado em 2017. A visibilidade da violência letal ou não contra a mulher tornou mais visível uma rede de mulheres atenta a questões de Direitos Humanos e equidade de gênero, ao mesmo tempo que concentrou grande parte das lutas sociais à questão da violência contra a mulher e à institucionalização dessas questões a partir de reivindicações em torno de equipamentos públicos para seu combate (MARQUES, 2019, p. 6).

Contudo, essa resistência feminina vai ganhar contornos diferenciados a partir de 2012, com a constituição da Marcha das Vadias no Cariri e, posteriormente, com sua dissolução e formação da Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri. Com isso, teremos o movimento feminista de forma orgânica e multifacetada, com a proliferação de grupos de mulheres, debates feministas, atos públicos, contramarchas e emergência de grupos de estudo nas universidades; em outras palavras, a construção do sujeito feminista como um coletivo total que se constitui “mediante um duplo processo: o reconhecimento da diversidade e a construção de uma unidade programática que reflita a aceitação das experiências particulares dentro da identidade coletiva” (GURGEL, 2014, p. 1).

3 Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri – “Uma sobe e puxa a outra”

A experiência das mulheres no Cariri Cearense e sua constituição enquanto sujeito coletivo feminista perpassa, fundamentalmente, pelo reconhecimento dessas mulheres enquanto sujeitas apropriadas-exploradas-dominadas pelo patriarcado, a partir de relações sociais racializadas de sexo assimétricas e profundamente violentas. Tal reconhecimento se processa em um movimento dialético de constantes aproximações e distanciamentos das mulheres e de uma conjunção de grupos sociais e trajetórias individuais heterogêneas, com preponderância das mulheres universitárias e trabalhadoras rurais, que paulatinamente reivindicavam a reinvenção do espaço público-político caririense.

Essas mulheres se agrupavam para a resolução de demandas urgentes, em geral articuladas a reivindicações por melhores condições de vida e trabalho, além de, principalmente, enfrentar a violência contra as mulheres na região, inclusive no interior dos movimentos sociais mistos, partidos e sindicatos. Posteriormente, o combate à violência se transformaria na pauta central da plataforma reivindicatória feminista local.

Ênfase que as mulheres organizadas no interior das lutas sociais começam a incorporar a percepção de que são sujeitos sexuados e que há necessidade de coletivos sexuados, mas ainda sem o reconhecimento integral de sua condição de opressão-exploração-apropriação, assim como sem se autodesignarem feministas. A centralidade

estava em defender a vida das mulheres, combater a violência e reivindicar justiça para as mulheres assassinadas, com a instituição de inúmeras experiências de proteção, autocuidado e acompanhamento das mulheres em situação de violência.

Durante a década de 1990, as mulheres em movimento acompanhavam os jurisdos acusados de assassinato a fim de realizar pressão e reivindicar a sua punição; faziam vigílias pelas mulheres assassinadas e grupos de autoconsciência. As feministas da Frente de Mulheres identificam nas ações contra o feminicídio e a violência das décadas de 1980 e 1990 uma espécie de *vocação* das caririenses para a constituição de ações diretas e de rua, que entendem como sendo a principal estratégia de luta do movimento local até hoje.

As lutas por melhores condições de vida e o enfrentamento à violência protagonizados pelas mulheres nas associações de bairro e nos sindicatos de trabalhadores rurais, potenciadas pelas Comunidades Eclesiais de base e as professoras universitárias da região, tinham as ações diretas e assistemáticas de rua como principal forma de atuação, fato que só vai ser modificado com a emergência do Conselho Municipal da Mulher Cratense em 1993. Ao meu ver, a participação em ações diretas é fundante na constituição de uma consciência militante, que se processa no movimento duplo de reconhecimento das explorações-dominações-expropriações e organização da luta.

Convém dimensionar a importância da Marcha das Vadias para a constituição de um sujeito feminista coletivo no Cariri. De um lado, contribuiu para o encontro de diversas

mulheres que militavam na região, posteriormente estabelecendo uma pluralidade de movimentos feministas e, desse modo, provocou inúmeros debates sobre as pautas reivindicatórias das mulheres na região. De outro lado, aglutinou ações de mulheres contra as opressões que as conectou à necessidade de pensar para além do movimento, estabelecendo uma identidade feminista entre elas. A Marcha das Vadias, desde sua primeira expressão no ano de 2011, tem se consolidado enquanto uma movimentação massiva, uma ofensiva contracultural às organizações políticas sexistas e na defesa da autonomia das mulheres sobre seus corpos e sexualidade. Tais protestos chegam ao Brasil seguindo as tendências internacionais e, concomitantemente, incorporando pautas locais.

É relevante analisar que as Marchas das Vadias foram mais visíveis e massificadas em capitais e cidades de médio porte, com forte publicização nos meios de comunicação de massa, e em geral importando o conteúdo performático e as pautas das Marchas dos países centrais, especialmente do Canadá. No caso do Cariri, a Marcha, mesmo incorporando pautas locais e promovendo canais de diálogo com a população, não conseguiu ganhar uma força política que agregasse as mulheres em torno dela. Pelo contrário, potencializou muito mais divergências, tensionamentos e rupturas, sobretudo com as mulheres negras e trabalhadoras rurais, que apesar de se identificarem com algumas de suas pautas, não desejavam se autodesignar ou serem designadas como vadias.

Ademais, para a particularidade sertaneja, a Marcha das Vadias demonstrou ter grandes

limites em virtude de os movimentos de mulheres terem se constituído fundamentalmente de trabalhadoras rurais e estarem ligados aos movimentos de Comunidades Eclesiais de Base, bem como das mulheres não conseguirem se autodesignarem *vadias*. Isso tem relação com a formação judaico-cristã e dos valores tradicionais do patriarcado rural que impõe a tutela dos corpos e da sexualidade das mulheres do Cariri. De outra parte, as mulheres da universidade tiveram bem mais proximidade com os espaços políticos da Marcha das Vadias, que também pode ser caracterizado como uma expressão dos intensos fluxos migratórios na região, bem como da ampliação do contingente de estudantes universitárias como produto da interiorização das universidades.

Embora o questionamento sobre o corpo, a sexualidade e o exercício da cidade unificasse as mulheres da Marcha, o termo “vadia” as separava e causava constrangimentos às militantes mais históricas. Se o reconhecimento enquanto coletividade de iguais é imprescindível para a formação do sujeito político, então não se reconhecer enquanto vadia estabeleceu entraves nesse momento, que posteriormente foram superados com o esgotamento da experiência das Vadias.

Durante a organização das Marchas de 2013 e nas suas avaliações, as mulheres que estavam nesse processo começaram a questionar o formato das marchas em nível nacional e local, bem como fomentaram o debate de superação dessa estratégia de luta a partir da constituição dos feminismos na região, com ações organizadas e sistemáticas.

Esse processo de reconhecimento da necessidade de composição de ações políticas articuladas a um corpo teórico mais consistente e sistemático que a Marcha das Vadias foi potencializado pela intervenção dos coletivos de mulheres negras, em especial o Pretas Simoa e da leitura do Manifesto “uma carta aberta de mulheres Negras para a Marcha das Vadias” que tensionavam o não reconhecimento das experiências vivenciadas pelas mulheres negras na autodeterminação enquanto vadias, já que em seu entendimento a negritude não tinha o privilégio social de desmistificar o conceito de vadia ou ridicularizar as representações destrutivas que marcaram o imaginário social, a corporalidade e a subjetividade das mulheres negras, embora reconhecessem a importância de dimensionar o corpo enquanto instrumento político e a luta anti-estupro como uma questão central ao movimento. De forma que a Marcha das Vadias foi compreendida como um chamamento para a ação direta em torno dos direitos sexuais e reprodutivos, mas como uma tática de luta limitada e que poderia ser superada para melhor incorporar as diversidades de mulheres.

Em resposta a tais problematizações, as feministas caririenses decidiram exaurir a experiência da Marcha das Vadias, em sua forma e conteúdo, a partir do entendimento coletivo de que tal intervenção política não dialogava com as heterogeneidades e especificidades das mulheres, bem como não avançava na construção de um feminismo anticapitalista, anti-patriarcal, anti-lesbo-homo-bi-transfóbico, antirracista e sertanejo.

Portanto, era urgente constituir outra forma de organização feminista e, sob esta égide, emerge a Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri, com o objetivo de materializar o que para elas é a tarefa estratégica do feminismo, produzir fissuras no patriarcado a partir da compreensão das particularidades das mulheres do sertão.

A Frente se organiza, segundo seus documentos, como “[...] espaço feminista de articulação, organização e formação” (FRENTE, 2018), tendo como princípios a unidade na diversidade, reconhecendo a heterogeneidade dos grupos sociais, partidos, coletivos, associações, entidades e sujeitos que a compõem, assim como a democratização dos processos decisórios a partir da produção de consensos, que em geral acontecem em reuniões ampliadas. Assim, é demarcada pela ausência de hierarquizações e centros organizacionais, embora tenha uma coordenação executiva responsável por mobilizar as militantes.

A ideia da Frente é possibilitar a auto-organização das mulheres na região, inclusive no interior dos movimentos sociais mistos, com o objetivo de lutar pela liberdade substantiva das mulheres enquanto grupo social. Cabe dizermos que a Frente de Mulheres intenciona não interferir na organização política e na autonomia dos seus grupos integrantes, já que o objetivo principal é contribuir com a construção da unidade nas lutas contra a exploração/opressão de classe, gênero, raça e orientação sexual na região, afinal, “juntas potencializamos as ações que não possuem tanto peso se forem realizadas individualmente ou somente por

um grupo” (ISIDORIO; LIMA; GRANGEIRO; SOARES, 2015, p. 265).

Essa tem sido uma tarefa que demanda bastante energia das militantes, já que compõem a Frente vindo de espaços políticos, experiências pessoais e perspectivas ideopolíticas muito distintas, como, por exemplo, agregam as mulheres dos setoriais do PSOL, PSTU e PT, anarquistas, sem filiação partidária, jovens e idosas, lésbicas, transexuais, de terreiro e da base da Igreja Católica, urbanas e rurais, da universidade, dos sindicatos de trabalhadoras rurais e da educação, das periferias, negras, entre outras diversidades que congregam um mosaico de experiências vividas, articuladas em um projeto coletivo de tornar-se mulher no sertão.

Isso traz uma complexidade na organização feminista e provoca fluxos, refluxos, entradas e rupturas contínuas, mesmo que elas apreendam a pluralidade de experiências como uma força impulsionadora da ação feminista, capaz de ampliar o acesso a diversos grupos de mulheres e dar respaldo junto a outros movimentos sociais, articulações de luta e ao poder público. Tal diversidade também é provocadora de um limite prático para o alinhamento de objetivos, discursos e aceitação das experiências específicas na materialização de uma unidade programática, que nas palavras de Gurgel (2014, p. 73) “[...] proporciona a inclusão horizontalizada das demandas específicas que compõem o sujeito mulheres, ao assumir como princípio fundador as diversidades de mulheres”.

Quando as mulheres negras elencam suas pautas e reivindicam a centralidade do

debate de raça/etnia no interior da Frente, acabam por dimensionar a sua auto-organização como questão prioritária, e geram tensionamentos no movimento feminista e na Frente enquanto espaço que se designa como plural. Ademais, expõem a dificuldade das mulheres brancas de perceberem as desigualdades entre as mulheres a partir da raça/etnia, classe, sexualidade e regionalidades. Dificuldade essa fincada nos privilégios históricos que as mulheres brancas detêm em relação às negras e que nem sempre estão dispostas a problematizar. O sujeito coletivo Frente de Mulheres emerge confrontando as relações patriarcais de sexo, mas a sua pluralidade constitutiva acaba trazendo o enfrentamento das questões de raça e de classe como contradição que precisa ser dialeticamente pensada e incorporada como pauta central, mesmo que isso aconteça com avanços e recuos.

Para Marques (2019, p. 8), “a relevância da Frente seria reforçada justamente pelo tensionamento de dizibilidades que antecedem sua conformação, apontando projetos para futuras ações e a tessitura de novas gramáticas”; de forma que as rupturas e tensionamentos do processo de conformação da Frente e de sua auto-organização provocaram as militantes a pensar na ação feminista de uma maneira mais orgânica e ancorada num corpo teórico-metodológico mais consistente.

Para tal, começaram a pensar sobre a identidade da Frente, no sentido de problematizar se era uma Frente feminista ou de mulheres organizadas, as referências teórico-políticas que podiam acionar, o feminismo que queriam construir e as pautas centrais. Nesse

momento, a formação política foi entendida como prioritária para elucidar a identidade, missão e objetivos da Frente, que empreendeu esforços para a realização de um Seminário de Formação, intitulado “Gênero, Feminismo, Raça e Classe. Contudo, no último módulo da capacitação, houve um esvaziamento na atividade que gerou um grande desgaste entre as militantes da Frente, especialmente entre as negras e brancas.

As mulheres negras da Frente se questionavam: com quantos esquecimentos se fazem um movimento social? A partir daí a questão norteadora, **o que me move ao movimento de mulheres?** possibilitou uma autorreflexão acerca do porquê se movimentar em coletivo tinha se tornado uma escolha pessoal, um projeto e uma atuação coletiva consciente e autônoma. Também precipitou uma problematização acerca da necessidade de tornar central o debate de raça/etnia no interior da Frente e fora dela. Esse momento foi compreendido como um espaço político-afetivo de profunda comoção e partilha das experiências vividas pelas mulheres negras, de resgate/fortalecimento da ancestralidade e de indicação do enfrentamento ao racismo como pauta principal do ano de 2015, com a articulação da Marcha das Mulheres Negras do Cariri, como momento preparatório para a Marcha de Brasília.

Desta maneira, no ano de 2015 a pauta central foi a mulher negra e a estruturação da Marcha das Mulheres Negras no Cariri, atendendo ao chamado do Grupo de Valorização Negra do Cariri (GRUNEC). Sob o lema “uma sobe e puxa a outra”, as mulheres marcharam.

O Manifesto da Marcha das Mulheres Negras do Cariri foi assinado por mais de 30 entidades componentes do Comitê impulsor. A Marcha aconteceu no dia 31 de março de 2015 e contou com a presença de mais de duas mil pessoas, sendo considerado um momento vitorioso para os movimentos feministas e negro do Cariri. “Foi a primeira vez que o movimento enegreceu, diz Veronica Carvalho [...]” (SOARES, 2018, p. 52), e isso visibilizou a capacidade de mobilização da Frente de Mulheres junto a diversas forças do movimento social, contando com uma heterogeneidade de mulheres – trabalhadoras rurais, mulheres da cultura de tradição, mulheres de terreiro, feministas dos coletivos jovens, idosas dos grupos dos CRAS e SESC, escolas municipais, servidoras públicas e sindicatos.

A marcha foi sucedida por formações em torno da questão racial, seus impactos na formação social brasileira, sua dimensão institucional e a consubstancialidade com as dimensões de gênero e classe. Ademais, pautou-se a exploração do corpo das mulheres negras e sua objetificação, assim como a ineficiência das políticas de combate à discriminação racial. Desses processos formativos, saiu a reafirmação da necessidade de fortalecer as ações de enfrentamento ao racismo e de evidenciar as mulheres negras como protagonistas dos processos formativos-organizativos da Frente de Mulheres.

Também impulsionou a participação das mulheres de terreiro na Frente, que agrega a defesa dos direitos dos/das praticantes das religiões de matriz africana e a luta contra a intolerância religiosa na região como pauta, articulada organicamente à questão das

periferias, já que os terreiros se concentram nas localidades mais pobres e impactadas com a ausência de políticas públicas e o racismo institucional. Nesse sentido, para além da participação ativa da Frente nas tradicionais marchas contra a intolerância religiosa, foi realizada em 2015 uma audiência pública sobre liberdade religiosa, e um seminário de formação com os diversos terreiros no intuito de tirar uma pauta comum de reivindicações e reverberar o debate dos povos de axé ao conjunto dos movimentos sociais e poderes locais instituídos.

Assim como a luta antirracista, foi forjada no tensionamento das mulheres negras no interior da Frente e acabou se transformando em pauta prioritária. Foi necessária a pressão por parte das feministas jovens, das LGBTQIA e de grupos de estudo das universidades da região para que houvesse a emergência do debate de diversidade sexual e da luta contra a LGBTTOIAfobia na Frente.

Também é relevante pontuar que as demandas em torno da violência contra a mulher acabam tomando muito tempo e energia das militantes da Frente, principalmente porque têm grande incidência e impacto social, assim como pela legitimidade que esse coletivo alcançou e acaba fazendo com que ele seja constantemente requisitado para essa pauta – seja via sociedade civil, meios de comunicação, universidades e até mesmo pelo estado. Um exemplo disso é que no ano de 2016 a Frente de Mulheres retorna o seu foco de atuação para o enfrentamento à violência contra a mulher e ao feminicídio em virtude

do aumento dos casos na região, destaca-se aí: o desaparecimento da Jovem Rayane Alves Machado na cidade do Crato, o registro de 4 estupros em uma semana no centro da cidade do Crato e as ocupações dos estudantes secundaristas e universitários em apoio ao movimento grevista dos professores/professoras do estado e contra a aprovação da Proposta de Emenda Constitucional 241, que propunha a criação de um teto para gastos com despesas básicas de educação e saúde por 20 anos.

Nessa conjuntura o movimento acabou suspendendo as suas atividades formativas e de organização interna para responder a demandas de diversas ordens: audiências públicas com o legislativo – municipal e estadual para a construção de um plano de enfrentamento e prevenção à violência contra a mulher; reuniões com a Ouvidoria Geral externa da Defensoria Pública do Estado do Ceará para o monitoramento das políticas públicas e implantação de um Núcleo de Defensoria da Mulher (NUDEM) no Cariri; acompanhamento sistemático do caso Rayane Alves e atos de rua para pressionar as autoridades policiais na resolução da questão; assessoria às ocupações estudantis, especialmente à ocupação da Escola Municipal José Alves Figueiredo, que era constituída por adolescentes feministas; participação das militantes da Frente nas greves dos servidores no âmbito municipal, estadual e federal; audiência com o legislativo e a polícia militar do Crato para pautar a cultura do estupro na região; ato público e atividades nas universidades sobre a cultura do estupro; audiências públicas e seminário com os diversos terreiros.

De outra parte, destacam-se, também, a partir desse intenso ativismo político, o protagonismo das feministas jovens e a proliferação de coletivos feministas e grupos de estudo/extensão em gênero na região, vistos como expressão do fortalecimento da Frente de Mulheres e elemento de oxigenação do feminismo, inclusive elencando questões e demandas que não tinham tanto espaço, tal como os direitos sexuais e reprodutivos, corporalidades, sexualidades e juventudes. Entre esses grupos e coletivos, destaco a relevância do Piquenique Feminista e do Coletivo Marias, que realizam atividades auto-organizadas nas praças do eixo Juazeiro do Norte – Crato - Barbalha, com adolescentes e jovens, pautando novas formas de pensar a ocupação do espaço público e efetivando uma popularização das pautas feministas entre as meninas e mulheres jovens.

Todos esses elementos foram avaliados pela Frente de Mulheres, em sua reunião de planejamento para 2017, como decisivo para o fortalecimento dos movimentos feministas na região e de forte ativismo político. “Esse ano a Frente se popularizou entre as mulheres e se colocou como referência de feminismo para o Ceará” (FRENTE DE MULHERES, 2017, p. 3). Tal referência se materializou em dois ganhos concretos: a conquista do Núcleo de Defensoria da Mulher (NUDEM) no Cariri e o Prêmio Maria Amélia Leite de Direitos Humanos do Fórum de Justiça do Ceará, pela luta no enfrentamento à violência contra a mulher no Cariri.

Marques (2019), ao realizar uma análise sobre a participação da Frente na audiência

pública da Defensoria do Estado do Ceará, para a reivindicação do Núcleo de Defensoria da Mulher (NUDEM) no Cariri, percebeu que as táticas de ação política da Frente possibilitavam que ela pautasse os espaços que ocupava. De fato, a Frente operacionalizou de 2014 a 2018 um aumento da legitimidade do movimento frente a outros movimentos sociais, sociedade civil, meios de comunicação e Estado, a partir da ocupação de diversos espaços políticos, e com a capacidade de estender a suas pautas aos demais movimentos.

De outra parte, a ideia de ocupar vários espaços sociais repercutiu em um processo de superexposição das lideranças da Frente, bem como de pressão por parte da sociedade civil para que se posicionem em diversas questões da região. Isso traz à tona as dificuldades de se fazer feminismo no interior do Brasil, considerando a existência de oligarquias locais que se reproduzem a partir do mando, da perseguição e do coronelismo, sendo, portanto, elas mesmas a própria expressão da violência. Também considero que a conformação das relações sociais em uma cidade de médio e pequeno porte é completamente distinta dos grandes centros urbanos, sendo possível identificar as militantes, seus familiares, ocupação e locais que frequenta. Nesse sentido, há possibilidade dos processos de criminalização e exposição das militantes serem mais intensos, já que pertencem a uma Frente que nasce no interior do estado do Ceará, em uma região com muita violência e se insurgindo contra ela. O que quero dizer é que no Cariri as militantes ficam marcadas socialmente como lutadoras sociais e isso é uma mediação importante na constituição do sujeito coletivo.

Paulatinamente, todos esses eventos foram conformando a Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri enquanto uma frente feminista, anticapitalista, antirracista, anti-lesbo-homo-bi-transfóbica, suprapartidária e laica, que corporifica-se como um espaço feminista de articulação, organização e formação em defesa dos direitos das mulheres, aglutinando um conjunto de movimentos sociais, coletivos, entidades, associações, partidos políticos, em torno da missão de “articular e fortalecer os movimentos pelos direitos das mulheres e combate às opressões; fomentar o surgimento de novos movimentos; propor e cobrar efetivação de políticas públicas” (FRENTE DE MULHERES, 2017, p. 1).

Desde a sua formação, aos princípios políticos da Frente, associa-se as pautas prioritárias de luta contra o feminicídio e à violência contra a mulher, a questão do racismo, da diversidade sexual e das identidades de gênero, a luta pela descriminalização do aborto e por direitos sexuais e reprodutivos, a auto-organização das mulheres e a pressão por efetivação de políticas públicas para elas; tais pautas são referências para a constituição de estratégias, táticas e articulações. Aqui, o Conselho de Direitos da Mulher Cratense aparece como uma tática de luta importante, sendo historicamente ocupado pelos movimentos de mulheres, e atualmente tendo as cadeiras destinadas à sociedade civil, ocupadas pela Frente de mulheres a partir do reconhecimento da necessidade desse espaço político na pressão por políticas públicas e efetivação dos serviços sociais destinados às mulheres.

É compreensível que a popularização dos feminismos na região e a aproximação de

mulheres de localidades, faixas etárias, classes sociais, religiões, raças, posições políticas e orientações sexuais e identidades de gênero distintas provocassem um conjunto de demandas complexas e específicas que demandam ser respondidas; mesmo que a Frente, enquanto sujeito político, não tenha condições concretas de atendê-las, inclusive por que muitas dessas demandas são de competência do estado, e outras são expressões do nó patriarcado-racismo-capitalismo. Todavia, a luta por cidadania, igualdade e liberdade é pressuposto de um projeto feminista de transformação da sociedade, no sentido de que as conquistas efetivas da Frente, no que diz respeito ao acesso a políticas públicas, conquista da autonomia e autodeterminação individual, potencializam o fortalecimento do sujeito coletivo feminista. Isso é um desafio para os feminismos porque articula a conquista cotidiana da autonomia individual, ao mesmo tempo em que, coletivamente, se constitui a autonomia e a liberdade das mulheres enquanto coletivo total.

Referências:

- ÁVILA, Maria B. **Textos e imagens do feminismo**: mulheres construindo a igualdade. Recife: SOS CORPO, 2001.
- BANDEIRA, Lourdes. A contribuição da crítica feminista à ciência. **Revista Estudos Feministas**. v. 16, n. 1, pp. 207-228, 2008.
- BEAUVIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009
- CAMURÇA, S. M. S. **Novos sujeitos políticos para o enfrentamento da dominação das mulheres**. In: SILVA, C. (Org.). **Experiência em pedagogia feminista**. Recife: SOS CORPO, 2010.
- CISNE, Mirla Alvaro. **Gênero, Divisão Sexual do Trabalho e Serviço Social**. São Paulo: Outras Expressões, 2012.
- CISNE, M; SANTOS, S. M. M. dos. **Feminismo, diversidade e serviço social**. São Paulo: Cortez, 2018.
- FIRESTONE, S. **A dialética do Sexo**: um manifesto da revolução feminista. Rio de Janeiro: Labor do Brasil, 1976.
- GURGEL, Telma. **Feminismo e Liberdade**: seu sujeito total e tardio na América Latina. 2004. 166 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – PPGS, UFPB, João Pessoa, 2004.
- GURGEL, Telma. **Feminismo e luta de classe**: história, movimento e desafios teórico-políticos do feminismo na contemporaneidade. 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277667680_ARQUIVO_Feminismoelutadeclasse.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2019.
- GURGEL, Telma. **Feminismos no Brasil Contemporâneo: Apontamentos críticos e desafios organizativos. Temporalis**. v. 14, n. 27, 2014.
- IASI, M. L. **As metamorfoses da consciência de classe**: o PT entre a negação e o consentimento. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- ISIDORIO, A. V. B.; LIMA, M. E.; GRANGEIRO, C. R. P.; SOARES, S. R. A dimensão pedagógica da luta: protagonismo das mulheres negras na Frente de Mulheres dos Movimentos do Cariri. In: **Artefatos da Cultura Negra**, 2015, Crato. Anais. Crato: URCA, 2015. p. 212 - 226.
- KERGOAT, D. A Relação Social de Sexo: da reprodução das relações sociais à sua subversão. **ProPosições**. v. 13, n. 1, pp. 47-59, 2002.
- KERGOAT, D. Dinâmica e Consustancialidade das relações sociais. **Novos Estudos**. v. 29, n. 1, pp. 93-103, 2010.
- KERGOAT, D. **Lutar, dizem elas...** Coordenação editorial [de] ÁVILA, Maria Bethânia e FERREIRA, Veronica. Recife: SOS CORPO, 2018.

- MARQUES, R. **Bodies and meanings in motion**: Feminisms and subjects of rights in Brazilian Northeast. Congress of the Latin American Studies Association, Boston, USA, May 24 - May 27, 2019.
- MARQUES, R. Como se faz uma região com ideias de atraso, violência e vitimização: gênero, agência e trânsito de mulheres no Cariri contemporâneo. In: CORDEIRO, D. S. (Org.). **Temas contemporâneos em sociologia**. Fortaleza: Íris, 2013. p.68-72
- MARQUES, R.; QUIRINO, G. da S.; ARAÚJO, I. M. Acesso e apropriação de políticas públicas de gênero no Centro-sul Cearense: observações preliminares. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero**, 10., 2013, Florianópolis. Anais. Florianópolis: 2013.
- MARX, K.; ENGELS, F. E. **A ideologia Alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011
- SILVA, C. S. M. **Feminismo popular e lutas antissistêmicas**. Recife: SOS CORPO, 2016.
- SOARES, D. **O Cariri – Crato - Juazeiro do Norte**: estudo de Geografia Regional. Crato: Faculdade de Filosofia do Crato, 1968.
- SOUZA-LOBO, E. **A classe operária tem dois sexos**: trabalho dominação e resistência. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

> Tereza Raquel Arraes Alves Rocha | **Rememória Kariri: uma flecha para iluminar o coração**

I Resumo: O presente texto, escrito em primeira pessoa, narra meu processo de retomada ancestral Kariri. Esse desenfeitiçamento colonial se deu a partir da articulação da reconstrução não historiográfica de memórias pessoais e familiares; estudos e pesquisas decoloniais e contracoloniais; de minha atuação como comunicadora popular em diversos territórios do Semiárido e pelo chamado das minhas ancestrais.

I Palavras - chave: Kariri. Retomada. Ancestralidade. Memória. Contracolonial.

> Tereza Raquel Arraes Alves Rocha é doutoranda em Comunicação na Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Literatura e Interculturalidade e graduada em Comunicação Social na Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisadora do Laboratório Geru Maa de Africologia e Estudos Ameríndios, UFRJ - IFCS.

ORCID 0000-0003-4490-9091

Tereza Raquel Arraes Alves
Rocha

Kariri remembrance: an arrow to light up the heart

Abstract: The present text, written in first person, narrates my process of Kariri ancestral resumption. This colonial disenchantment occurred from the articulation of the non-historiographic reconstruction of personal and family memories; decolonial and counter-colonial studies and research; of my work as a popular communicator in several territories in the Semiarid region and by the call of my ancestors.

Keywords: Kariri. Resumption. Ancestrality. Memory. Countercolonial.

Vasculhar o passado tem sido como montar um álbum de figurinhas tal como costumava fazer quando criança. Havia sempre uma, duas ou três figurinhas que faltavam; outras, muito raras e únicas, nunca conseguia encontrar e ali ficava um buraco em branco quando passava as páginas. Mas nem por isso deixava de seguir em frente, abrindo mais um álbum, reunindo mais recordações.

Nasci cratense. Meu pai se chama Francisco Alves Rocha e minha mãe, Terezinha Arraes Alves Rocha. Tenho orgulho em dizer que o Araripe me atravessa em suas faces cearense e pernambucana. Outro orgulho, e esse transcendental, é o de ser uma mulher semiárida. Muitos anos depois, como sinal de carinho de amigos muito queridos, recebi o Paris, meu nome social, mas isso já é outra história.

Nascer nos anos 1980 na cidade do Crato representava aprender três coisas fundamentais: primeiro, que deveríamos evitar ter muita aproximação com o povo e a cidade de Juazeiro do Norte, afinal era de conhecimento que Juazeiro era terra de gente inculta e o Crato era de ilustrados; Em segundo, que nessa terra não havia indígenas. Isso era uma história muito antiga, de um povo chamado Kariri que havia habitado essas terras e que tinha sido exterminado com as invasões ao território. Águas passadas. Por último, não menos importante, dizem que, embaixo da Igreja da Sé, tem uma baleia.

Hoje contemplo como as estratégias da máquina de guerra colonial funcionam de Bangladesh ao Crato: genocidar a população originária; tecer narrativas e estratégias de

assimilação; decretar o desaparecimento corporal e simbólico dessa população, afinal, morto não reivindica terra. Acredito que quem me salvou do apagamento foi a força, a energia emanada pela Chapada do Araripe, bússola orientadora de afeto e espiritualidade que carrego no peito, e o Campo Alegre, sítio localizado ao sopé da Chapada do Araripe, onde passei toda minha infância e juventude. Lugar onde aprendi a respeitar a Caatinga, conviver com a seca e festejar a chuva.

Farejei-me Kariri há pouco, ou melhor, tive coragem de me reivindicar Kariri há pouco. Tive pela frente muitos anos em que me perguntava a quem se filiava esse rosto, essa tonalidade de pele, meus cabelos espessos. Onde estariam as mulheres que se pareciam comigo? Onde estariam as mulheres que pensavam e sentiam como eu? Devagar e de forma muito intuitiva, fui fazendo perguntas a mim e a todos ao meu redor. Com minha família não consegui ir muito longe. Infelizmente, os mais velhos, como avôs, avós e tias-avós, já se foram. Compreendi que essa busca não se daria apenas por um viés historiográfico, não depois desse grande incêndio devorador de memórias. Precisava confiar em minha intuição, precisava aprender a ser uma leitora... De silêncios, de não ditos e de figurinhas faltantes.

Assim, primeiro me deixei demorar frente ao espelho adquirindo coragem e buscando a dignidade que me foi negada. Coragem para acreditar no que a ancestralidade narrava através do meu rosto, pele e a energia vibrante que percorre minhas veias. Depois,

contemplei minha vida, minhas próprias lembranças e o que vi foram irmãos indo caçar na serra, uma família que, no tempo das chuvas, produzia muitos dos seus alimentos, que se organiza de forma matriarcal e é devotada à natureza e à sua proteção.

Outro elemento é muito sintomático: as estratégias de silenciamento interno, como conta minha mãe a respeito das minhas tias mais velhas: “As coisas aconteciam e se calava”. Deve ser por isso que, quando minha tia Cezídia me contou a origem da família, brotou um ancestral que era denominado apenas como “um moreno”, um homem sem nome e sem face que surge como nuvem nas narrativas da família.

Figura 1: Da esq. para a dir.: Cezídia Alves Rocha, Isabel Alves Rocha e Cecília Alves Rocha.



Fonte: Arquivo pessoal.

Minha família paterna morou por toda a vida na cidade do Crato, e esse ponto é importante. É importante porque o Crato foi um aldeamento. Segundo o naturalista George Gardner (1942), em seu livro *Viagem ao interior do Brasil*, a população da cidade do Crato, ainda na segunda metade do século dezenove, era de “quase todos índios puros ou mestiços” (p.152). Na minha família, não há narrativas de deslocamentos; não há porque meus ancestrais sempre habitaram esse território e continuam a habitar.

As memórias mais antigas narram que essa família primeiro morou na rua Pedra Lavrada, hoje Pedro II. A Pedra Lavrada tinha esse nome porque ficava às margens do rio Granjeiro — hoje aviltado e transformado em canal de esgoto — e, quando havia cheia, as águas lavavam as pedras que criavam a rua. Depois foram morar no que hoje é a rua Nelson Alencar, mas que naquela época era o limite da cidade, tanto que o cemitério se avizinhava. As imagens mais antigas da cidade do Crato mostram essa região formada por ruas de barro e casas feitas de barro e cobertas de palha.

A casa de minhas tias é um território até hoje que habita o imaginário da família como uma maloca primeira, onde todos e todas eram bem chegadas, esperadas, bem-queridas. A imagem com as três em frente à porta, sorridentes e unidas, é uma marca de afeto até mesmo para mim, sobrinha que as conheceu muito criança, mas que ainda recebeu a nutrição de seu amor e alegria. Lembro de tudo! A sala com as máquinas de datilografia de tia Cezídia; os quartos em meia-luz com as camas com mosquiteiros e paredes que não

chegavam ao teto; a cozinha com a grande mesa de madeira onde nos espremíamos; as plantas bem cultivadas (lembro especialmente do pé de papoula e da planta que elas diziam que trazia dinheiro); e o papagaio, é claro. E o amor, a bem-querença e a alegria.

Para mim, narrar essas memórias é devolver a diversidade do mundo. Repovoar o Cariri com as narrativas ancestrais a respeito de uma gente expulsa de sua historiografia. Minhas tias Cezídia, Isabel e Cecília, vistas como desimportantes e sem história, traziam em seu cotidiano as marcas de sua ancestralidade. Recebiam bandas cabaçais em sua casa, tinham as plantas e a religiosidade como companheiras, costumavam me sentar no chão e me alimentar com as mãos. Tia Cecília e seu cachimbo.

Figura 2: Cezídia Alves Rocha.



Fonte: Arquivo pessoal.

Todas essas informações enviesadas, soltas, ditas de forma desimportante emergem para mim como um símbolo do apagamento sofrido por diversas famílias Kariri, principalmente as que permaneceram nas franjas das cidades. Famílias que, devido à pobreza compulsória, utilizavam a estratégia de apagamento étnico para diminuir o peso do preconceito e possibilitarem uma vida menos sofrida. Tia Cezídia é a que mais sintetizava isso quando demonstrava um racismo entranhado que facilmente se explica ao olhar seu passado de negação, mas uma coisa é certa: ela deu nó em pingo d'água¹.

1 Expressão regional que significa agir com sagacidade.

Educadora da rede municipal do Crato/CE e professora de datilografia. Morou por quase toda a vida na rua Nelson Alencar. Mulher de tino, empreendedora, economizou o salário de professora, comprou máquinas de datilografar e criou sua escola de datilografia na sala de casa. Teve centenas de alunos, que, à tarde, enchiam a casa com os sons do bater das teclas.

À noite, tomava a mesma sopinha de arroz que tinha o poder milagroso de se multiplicar conforme as sobrinhas e sobrinhos chegavam. Cezídia não casou nem teve filhos. Trabalhou, se sustentou, ajudou sua família. Nem imagino a força dessa minha tia para estudar ao ponto de se tornar professora e ir contra o destino da maioria das mulheres de sua época; em se tratando de uma mulher originária, isso se torna um feito esplêndido!

Reunir essas memórias outras não foi fácil. Tive que desenvolver familiaridade com conceitos e palavras como “epistemicídio”, “etnocídio”, “memoricídio”, que sem eles

nunca entenderia como a colonialidade é uma máquina de triturar gentes e identidades. Entendo também que por habitar um corpo feminino, atravessado por machismo, racismo, patriarcado, o nível de insegurança pode ser paralisante nesse processo. Houve muito choro. Me perguntava se não estava imaginando, inventando tudo isso. Me fiz perguntas duras: “Será que em minha necessidade de acolhimento não estava forçando uma ancestralidade?”. Aconteceu muitas vezes. Mas como me disse um bom amigo: “Não há como passar por esse processo sem lágrimas”. É duro, mas, quando por fim nos coroamos, quando por fim nos permitimos incorporar nossa dignidade, anunciar nossa ancestralidade e sermos acolhidas em nossa humanidade e singularidade, é mesmo uma cura. Um renascimento.

Cada uma/ um vai ter seu processo. Vai usar de suas habilidades, sagacidade. O mais importante, a meu ver, é colocar em xeque o olhar separativo da colonialidade que tem a ousadia de classificar, determinar os “verdadeiros” indígenas. Afinal, se nos aprofundarmos em como se deu o processo de invasão e ocupação do Semiárido brasileiro, do Cariri cearense, levando em conta o projeto de genocídio e assimilação de sua população originária, muitas chaves de percepção começam a brotar para nós.

Perguntas como: Quem compõe a matriz étnica do Semiárido? De onde vêm aqueles que chamamos de pardos, caboclos, sertanejos, vaqueiros, beatas, parteiras, rezadeiras? Aquelas e aqueles que amargaram e amargam a pobreza compulsória nas periferias das cidades? O modo de estar e vivenciar o mundo dos caririenses descende de quem?

A história do Semiárido e de seus povos originários ainda está por ser contada. São centenas de anos de apagamento e negações. Mas, por todo esse território, parentes interromperam o silêncio e reivindicaram a fala. Dona Tereza Kariri deu seu grito de independência ainda na década de 1980 e com ela veio um cordão inteiro de Kariris, Potiguaras, Tabajaras, etc. No Crato, artistas como Bárbara Matias, Jean Alex, Manoel Leandro, Jéssica Kariri reposicionam a cultura e proclamam uma nova estética e poética originária. Já sabemos que Poço Dantas, no Crato; Sítio Mororó, em Santana do Cariri; Sítio Marrecas, em Lavras da Mangabeira, levantam-se e proclamam: Somos Kariri!

Do meu lugar, proclamo: Sou Kariri! O Cariri é Kariri! Sou nova nessa jornada e te convido a fazer parte desse cordão. Não desaparecemos, sempre estivemos aqui e só estamos (re)começando.

Referências:

- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- GARDNER, George. **Viagens no Brasil**: principalmente nas províncias do norte e nos distritos do ouro e do diamante durante os anos de 1836-1841. 2ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.
- GROSGUÉL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, abr. 2016.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**, 2009.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos**: modos e significações. Brasília: INCT/UnB, 2015.

> Antônia Eudivânia de Oliveira Silva | **Lugares, performances e representatividade: trajetórias políticas femininas no Cariri Cearense**

I Resumo: Esse texto trata das disputas locais de representação política no Cariri cearense, com foco nas performances femininas na política formal, entendida aqui, como aquela que dá acesso à elegibilidade. Tensiono os conceitos de uma suposta identidade de gênero fixa a partir de um entendimento de gênero enquanto plural (BENTO, 2014), e do campo da política como espaço de censura que prescreve discursos que estruturam aquilo que é pensável politicamente (ARENDT, 2007). Ao final desse texto, inferimos, que apesar de o campo da política dificultar a entrada e permanência de corpos entendidos como femininos em seu interior, essas mulheres têm encontrado estratégias para participarem do espaço público da política formal; uma delas, é utilizar o título de primeiras-damas como capital.

I Palavras - chave: Gênero. Política. Performance. Legitimidade.

> Antônia Eudivânia de Oliveira Silva é Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN. Vice-coordenadora do Laboratório de estudos e pesquisas sobre gênero, educação, sexualidades e diferenças (LEGRAR/URCA). Atua, dentro dos estudos de gênero, com foco em violência doméstica e familiar, feminicídio, e relações de poder.
E-mail: eudivaniasilva@gmail.com
ORCID 0000-0002-6925-3749

Antônia Eudivânia de Oliveira
Silva

Places, performances, and representativity: political trajectories in Ceara's Cariri

Abstract: In this work I present thoughts regarding the local disputes in Ceara's Cariri political representation, focusing on female performances towards formal politics, understood here as the one which provides access to eligibility. I stress the concepts of supposed fixed gender identity from the understanding of gender as plural (BENTO, 2014), and the political field as a censorship space as it limits and prescribes discourses that structure what can be politically thought (ARENDR, 2007). In this investigation's end, I infer that although the political field hinders the entrance and permanence of bodies understood as females in its interior, these women have managed to find strategies to partake in the formal politics public space.

Keywords: Gender. Politics. Performance. Legitimacy.

O passar dos anos têm tornado mais difícil falar de um sentido, motivo ou necessidade da política, Hannah Arendt parte de experiências históricas da política que desencadearam desgraças no século passado - e que continuam a empreender tragédias nesse século -, e aponta que a pergunta filosófica deixou de ser, qual o sentido da política? para expressar: ainda existe sentido? Pois, segundo ela, a princípio, o sentido da política é a liberdade; mas, o que dizer quando ela mesma promove a separação, o isolamento e a restrição? “Se é verdade que a política nada mais é do que algo infelizmente necessário para a conservação da ‘humanidade’” (ARENDR, 2007, p. 40), então, ela mesma ameaça sua conservação quando regula disposições afetivas e éticas que permitem a salvaguarda de grupos sociais em detrimento de outros, ou seja, seu sentido se transformou em falta de sentido.

No entanto, é nessa construção, ora ameaçada, que reside o que Arendt chama de o “milagre da liberdade” (ARENDR, 2007, p. 43). Nele está contido um poder-começar, que por sua vez, reside no fato de que cada sujeito é em si um novo começo; é como se a ideia de liberdade estivesse diretamente ligada à ideia do novo, à ideia de ser livre para escolher o que ninguém escolheu. A própria autora justifica essa afirmação por lhe parecer tão longe dos ideais do campo da política,

[...] Se esperar um milagre for um traço característico da falta de saída em que nosso mundo chegou, então essa expectativa não nos remete, de modo nenhum, para fora do âmbito político original. Se o sentido da política é a liberdade, isso significa que nesse espaço e em nenhum outro – temos de fato o direito de esperar milagres (ARENDR, 2007, p. 44).

É preciso compreender o que Hannah Arendt quis dizer com liberdade em política. A coisa política ou a política não são exatamente um meio para possibilitar aos sujeitos a liberdade, uma vida livre. Posto que para viver no estado, entre seus pares, o sujeito já devia ser livre em outro sentido, ele não pode estar sujeito à coação de outro, nem mesmo como trabalhador que precisa de seu sustento. Primeiro, ele precisava ser livre, ou libertar-se para a liberdade.

Assim, o sentido da coisa política é que os sujeitos tenham relações entre si, em liberdade para além da força, da coação e do domínio. “Iguais com iguais, que só em tempo de guerra, davam ordem e obedeciam uns aos outros” (ARENDR, 2007, p. 48). Vale perguntar, quando a guerra começou e se algum dia ela cessará? Não estaríamos tratando aqui das políticas da diferença e da normatividade em que essa política desde sempre nos enquadrou?

Ao final da discussão, Arendt afirma que a política não é necessária, em absoluto, seja no sentido do que ela compreende como sendo natureza, como fome ou aliança; seja no sentido de uma instituição necessária para o convívio humano. Aliás, ela só começa, onde cessa o reino das necessidades materiais e da força física. A política existe quando poderes sociais estão em disputa, quando esses poderes reconhecem vidas como passíveis de entrar no jogo ou não, e esse jogo determina as vidas que merecem ser representadas. As concepções de Arendt elucidam, desse modo, que o espaço político exerce de fato um

efeito de censura ao limitar e prescrever discursos que estruturam aquilo que é pensável politicamente. Problemas levantados, tomadas de decisão, a fronteira entre o que é dizível ou não dizível, pensável ou impensável são dadas pelas mesmas leis que regem a entrada nesse campo. Devido às suas especificações, instrumentos e produtos, Pierre Bourdieu (2009, p. 166) afirma que, “O mercado da política é, sem dúvida, um dos menos livres que existem”.

As questões acima foram problematizadas junto aos meus estudos anteriores acerca das violências contra as mulheres e os movimentos sociais no Cariri cearense, em que me foi apresentada a ideia sobre um sujeito não unificado, sobre negociação e deslocamento desses sujeitos face às instituições sociais. E é nesse contexto que começo a vislumbrar as figuras das mulheres primeiras-damas como relações de poder e gênero relevantes para a compreensão do lugar da mulher na política. Para Isabel Amaral (2016), traçar esse tipo de relação tornou-se comum, sobretudo, a partir do século XX, quando a figura da primeira-dama despontou como peça fundamental para prolongar e consolidar o estatuto, o poder e a popularidade do marido, passando a ocupar espaços onde ele não chega; a produzir discursos e representar papéis que são “melhores entendidos”, pelo fato de partirem de uma mulher.

Nesse sentido, a figura da primeira-dama estaria relacionada diretamente a uma representação, ou afirmação do que é comumente vista como ações femininas ou de

um “mundo feminino”: atividades de cuidado, servil, protetora, paciente e etc. Aqui, os discursos sobre a feminilidade da mulher, interpretada como disposição para servir aos outros, vocação para doação e bondade, ganha maior visibilidade quando se torna mulher de um governante e passa a ser requisitada como suporte às ações do marido.

Diante desse contexto, me proponho nesse texto a tensionar a suposta identidade de gênero fixa a partir de um entendimento do gênero enquanto plural, que supõe a problematização entre gênero e subjetividade, perpassada por um entendimento do “corpo como um significante em permanente processo de construção e com significados múltiplos” (BENTO, 2014, p. 95). Acredito que a ideia do múltiplo e da desnaturalização dos gêneros ganha espaço nesse contexto, especificamente, quando se complexifica o campo de pesquisa da política formal (entendendo essa política como aquela que dá direito à governabilidade), com a entrada das primeiras-damas na disputa eleitoral, pois aqui o caráter performativo das identidades de gênero se destaca diante dos rituais eleitorais. Irlys Barreira (2008) afirma que uma campanha eleitoral, circunstância legítima de competição envolvendo o uso de imagens, faz florescer, de modo complexo, valores cotidianos e papéis sociais parcialmente aparentes, no qual se permite detectar tendências ou situações inusitadas que presidem as escolhas de candidatos ou candidatas.

Como método de pesquisa para realização deste trabalho, acompanhei e realizei observações em tempo real das atividades que envolveram as campanhas eleitorais de

2016. As relações e personagens aqui apresentados confluem na região do Cariri, interior do estado do Ceará, onde tenho desenvolvido estudos de gênero ao longo de dez anos. O Cariri cearense é uma região com uma área de mais de 15 mil quilômetros e 27 municípios, com características distintas que o torna conhecido e nomeado popularmente como um “Caldeirão de cultura”. Em função disso, tive que delimitar o campo de pesquisa, tendo em vista que as eleições no Brasil ocorrem simultaneamente em todas as cidades, e, nesse caso, tive que fazer escolhas: quais municípios acompanhar e quais relações observar.

Para tanto, decidi observar algumas convenções de partidos, momento no qual as chapas que concorrem às prefeituras apresentam seus candidatos e suas propostas. Esse momento é interessante, pois as alianças municipais e regionais são convocadas para expressar seu apoio e as oposições ficam acirradas. É nesse momento que se percebe quem faz oposição a quem. O campo da política a mim é apresentado nas convenções em formato de “show”, e nesse evento todos os atributos positivos do candidato são retratados, inclusive, sua bem-sucedida família, que é trazida para os palcos como forma de demonstrar sua capacidade e potencial administrativo. Entre julho e agosto de 2016 acompanhei 15 convenções em 10 cidades do Cariri e optei por acompanhar de perto cinco (05) dessas campanhas.

A partir das convenções observadas escolhi relações e contextos político/culturais que acredito evidenciar a necessidade de negociação entre sujeitos e gêneros; pois,

1 Relaciono o conceito de gênero fixo à ideia que visibilizou a mulher enquanto categoria universal, tomada como sinônimo de família e sempre subordinado à figura do pai a partir de diferenças sexuais biológicas. Os perigos e limites dessa concepção estão na essencialização das identidades, por um lado, e na vitimização do sujeito mulher, por outro.

2 Em um esforço para organizar analiticamente os debates internos aos estudos de gênero, Berenice Bento (2015) identifica três tendências para os processos constitutivos das identidades de gênero, que ela as nomeia de universal, relacional e plural. A terceira tendência diz respeito à problematização da vinculação entre gênero, sexualidade e subjetividades, perpassadas por um entendimento do corpo como um significante em permanente processo de construção e com significados múltiplos.

mesmo estando na mesma região, cada uma das cidades do Cariri cearense apresenta peculiaridades históricas, políticas, religiosas, que fazem com que os pretendentes a representantes dessas comunidades manejem suas performances de gênero de acordo com o contexto. Esse panorama me fez acreditar que, diante dos rituais políticos, um gênero fixo¹ não resistiria. Assim, optei por acompanhar mulheres em estreita relação política, sejam como candidatas e/ou primeiras-damas. Porque essas relações me permitem vislumbrar a reiteração de novas possibilidades para os gêneros, evidenciando a construção necessária dos gêneros plurais² contornáveis e em processo inacabável.

Assim, trago a seguir o resultado de observações feitas em um pequeno município do Cariri, onde pela primeira vez duas mulheres se candidataram juntas como prefeita e vice-prefeita; duas ex-primeiras-damas que trazem consigo imbricações e possibilidades de reflexão que explicitam que não estamos tratando aqui de um espaço social único e fechado em suas relações. Acompanhar esse processo, sobretudo, me permitiu entender, na prática, as palavras de Irllys Barreira (1998. p. 203) sobre as campanhas, quando ela afirma que são ritos de legitimação da representação que ajudam a refazer a ideia de que isso que nomeamos como sociedade e o que se denomina de política não são instâncias separadas e autônomas, mas esferas que se retroalimentam.

No entanto, nesse momento e para fins acadêmicos, direciono meu estudo especificamente para as primeiras-damas candidatas e questiono: Como essas mulheres

constroem capital político, a ponto de se legitimar como as representantes políticas dos municípios?

Gênero, política e negociação nos espaços políticos locais

Prossigo com essa discussão refletindo sobre a diferenciação proposta por Sônia Alvarez (1998) entre o campo da política e o campo do político. Para a autora, o campo da política circunscreve a esfera da política clássica, ou seja, das instituições políticas, dos partidos, dos campos de representação política e dos espaços de atuação. O campo do político teria um sentido mais amplo, pois esse remete ao cultural, ao simbólico e às relações de poder/gênero que aí se constituem e se reconfiguram mutuamente e continuamente. Para Barreira (1998, p. 33), enfatizar o campo do político é uma tentativa de trazer à tona um “[...] conjunto de significados simbólicos, visões de mundo, divisões que se explicitam em linguagens, crenças e rituais”.

Desse modo, trazemos como proposta desse texto tensionar performances femininas em disputa no contexto do campo do político no Cariri cearense. Para tanto, acompanhamos mulheres em campanhas, não só enquanto postulantes a cargos eletivos do executivo, mas sobretudo enquanto postulantes a primeiras-damas, por entender que esse lugar específico dado às mulheres tem significado quase estruturante para compreensão do

campo do político, e por conseguinte da política. Não podemos esquecer que desde Joan Scott (1995) a disputa por poder se traduz numa espécie de contenção das possibilidades metafóricas, dos símbolos representativos das diferenças percebidas, que define, legitima e dota de sentido o conjunto social. Essa é uma das ideias que nos permite afirmar que o campo da política é um espaço eminentemente masculino, já que os valores e atributos que o compõem são associados ao masculino.

Judith Butler (1998), ao discutir as condições de possibilidade de um “sujeito da política do feminismo”, apresenta a constituição atual do sujeito autorizado e legítimo da política, que ela denomina “sujeito ocidental masculinizado”. Para Butler, esse sujeito, entendido como a representação do sujeito da política, é aquele que institui as regras do jogo político através do uso da força, um dos seus atributos principais de gênero. Por questões como essas, nosso trabalho de pesquisa de campo buscava observar, sobretudo, duas relações que tento apresentar a seguir. A primeira, diz respeito ao modo como essas mulheres se apresentam no campo do político, o que reitera suas performances e como elas negociam suas imagens em cada contexto cultural específico. E a segunda relação a que me detenho diz respeito a como suas performances trabalham no processo de legitimação de sujeitos femininos em um campo já marcado pela presença do “sujeito ocidental masculinizado”.

Em cinco cidades do Cariri, acompanhei de forma mais densa as campanhas eleitorais

para o executivo e legislativo de 2016. Essas campanhas apresentaram imbricações relevantes para se tensionar as relações de gênero enquanto performances inacabadas, já que cada uma delas criava articulações em seus contextos que apontavam para os limites de um sistema coerente, uniforme e universal para os gêneros.

Em 2016, as campanhas eleitorais municipais começaram em 16 de agosto e duraram quarenta e cinco dias por determinação da justiça eleitoral. Nesse tempo, dividi as minhas ações em cinco cidades caririenses³. Particpei de comícios e reuniões divulgadas pelas mídias sociais, pelas páginas *online* de candidatos e por convites multiplicados em grupos de WhatsApp que passei a acompanhar. Também me dirigia frequentemente aos comitês de campanhas, onde era possível encontrar candidatas/candidatos e primeiras-damas organizando atividades, distribuindo tarefas e atendendo eleitores. Os comitês foram espaços bem interessantes já que nesses locais são resolvidas demandas de campanha, estratégias e problemas são apresentados e debatidos. Foram a partir desses lugares que me localizei enquanto pesquisadora para acompanhar os eventos das campanhas em cada cidade.

A seguir descrevo a disputa eleitoral em uma dessas cidades, apresentando suas relações de poder, principais sujeitos, performances e o efeito prático das normalizações de gênero no campo da política.

3 As falas, comentários e observações por mim aqui relatadas foram construídas dentro do calendário das eleições municipais de 2016, aprovado pelo plenário do Tribunal Superior Eleitoral em 2015. As campanhas começaram em 16 de agosto de 2016, seguindo por quarenta e cinco dias. E as convenções aconteceram entre 20 e 05 de agosto.

Uma campanha de mulheres: Duas ex-primeiras-damas e seu capital político

Estamos em um município do Cariri com pouco mais de 21 mil habitantes, que faz divisa com o sertão de Pernambuco e Piauí, e tem uma forte tradição religiosa ligada a Frei Damião e a Santo Antônio. Nas eleições de 2016 me deparo com a primeira vez em que a cidade teve candidatura feminina para a Prefeitura, com uma chapa formada por duas ex-primeiras-damas. Essa chapa foi decidida de última hora segundo relataram os membros da coligação. A decisão foi tomada porque eles queriam “mudança de verdade”, e para haver essa mudança só mudando o tipo de candidato, assim, foi preciso mulheres na política para fazer “mudança de verdade”.

A pequena cidade vinha passando por anos difíceis em sua administração, pois o prefeito eleito em 2012, teve seu mandato cassado junto ao vice-prefeito em razão de abuso de poder político. Por esse motivo foi necessário que o presidente da Câmara de vereadores assumisse a administração da prefeitura por alguns meses até serem convocadas novas eleições. Em 2014, o presidente da Câmara, que apoiava o prefeito cassado, concorreu às eleições, mas perdeu para o representante de um grupo de oposição histórica na cidade, que se apresentavam como “filhos da terra”. Os integrantes desse grupo diziam que, enfim, mudariam os rumos da história da cidade, que dariam fim aos privilégios e que os forasteiros teriam que ir embora. A ideia de forasteiros na cidade começou há cerca de 40

anos, quando os filhos dos grandes proprietários de terra da região tiveram que disputar eleições com os jovens que chegavam formados na cidade vindos de outras localidades, entre eles jovens médicos que se instalaram na cidade e tiveram destaque na cidade.

Consequência dessa relação de forças, foi uma longa e acirrada disputa por poder local, dividida entre os que se apresentavam como “pés roxos” em alusão, ao trabalho na terra roxa, e que se diziam filhos da terra, e queriam a cidade de volta para quem estava lá desde o começo; e, do outro lado, os “pés brancos”, em alusão às vestimentas dos médicos, que diziam ter trazido o desenvolvimento para a cidade em oposição aos filhos dos “coronéis” com seus privilégios. As disputas não se deram exatamente em torno de partidos, já que é comum observarmos mudanças de partido que não alteram alianças municipais; em 2016, por exemplo, PCdoB e PSDB estavam na mesma coligação, enquanto PFL e PT estiveram juntos em várias campanhas. Aqui as relações de amizade, sangue e apadrinhamento formam laços mais eficazes para as coligações. Enfim, foram construções como essas que formaram o palco da primeira campanha feminina à Prefeitura em 2016. Nessa campanha circulei com mais facilidade pela cidade por se tratar da cidade de morada de familiares próximos, o que me permitia permanecer por mais tempo *in loco*. Foi interessante observar que o fato de ter mulheres candidatas aos cargos máximos do município fez com que houvesse certa mudança nos discursos dos eleitores e dos candidatos de forma geral. Percebi nos comícios uma preocupação dos candidatos à Câmara, sobretudo dos

que estavam do lado das candidatas à prefeitura, a se mostrarem solidários com a condição de mulher (da candidata), ao mesmo tempo em que apresentavam mulheres importantes para sua vida durante as falas no palanque.

Na primeira reunião do grupo das candidatas à prefeitura, dia 12 de agosto em um dos quatro distritos do município, um vereador trouxe sua mãe (que o acompanharia durante toda a campanha para vereador), suas duas irmãs, sua esposa e sua filha para o palanque, e falou da importância daquelas mulheres para sua formação. Exaltou a educação que recebeu da senhora, sua mãe, e do respeito que tinha por todas as mulheres, sem as quais não teria se tornado o “homem que era”. Disse ainda que devia-se aprender a valorizar o trabalho dessas mulheres em casa, que, segundo ele, é o trabalho que faz a sociedade funcionar; emocionado e com lágrimas nos olhos, disse que era por essas mulheres que estava do lado da “prefeita”, e a apoiava, porque ser mulher já era o bastante. Falas como essas tornaram-se recorrentes durante toda a campanha para os correligionários da campanha das mulheres.

Enquanto isso, a oposição fazia chacota, dizendo que o marido da candidata à prefeita não a deixava pegar o microfone com medo do que ela ia falar, e se perguntavam a plenos pulmões em seus palanques porque ele não se candidatou? Teria medo de alguma coisa? Isso porque, na convenção do dia 30 de julho, em meio à ansiedade de candidatos e eleitores, finalmente, chegou a hora de apresentar a “futura prefeita” da cidade. No

entanto, quando a chamaram, o marido pegou o microfone e apresentou as propostas de campanha. Eu olhava para os lados esperando uma reação das pessoas, perguntando quem era o candidato, ele ou ela? Mas não teve nenhuma reação. Fiquei sem entender nada. Ele concluía sua fala dizendo que sabia da excelente mãe, mulher e profissional que sua esposa era, e por isso sabia que a cidade estava em boas mãos. Ele passou o microfone para ela, que falou baixinho que faria mudanças e que tinha competência para isso. Disse como é difícil conciliar o trabalho de médica com as atividades de casa, mas fazia isso feliz, porque amava o que fazia; que também amava aquela cidade que a acolheu e, por isso, daria tudo dela para que a cidade prosperasse

Ao mesmo tempo, começaram a dizer que a vice deveria ser a candidata à prefeita, pois além de primeira-dama era também vereadora, se posicionava de forma mais enfática e “andava solta entre o povo”, atitude essa que, segundo a oposição, a candidata à prefeita não fazia. Ela estava sempre acompanhada do marido, o que para alguns era visto ora com bons olhos, ora não. A candidata à vice-prefeita também gerava desconfiança de alguns, pois diziam que ela queria ser a prefeita e se ela não se controlasse nas suas falas e nos seus abraços iria acabar ofuscando a prefeita, deixando o povo confuso. Uma deveria se conter um pouco mais para ocupar o cargo, enquanto a outra deveria se soltar mais, senão, elas não estariam à altura da função.

Na campanha eleitoral de 2016 na cidade, vários arcos de compreensão podiam ser

analisados para a construção de uma fala sobre política/gênero, mas duas questões me chamaram atenção de forma mais direta. A primeira foi um fato constatado que se repetiu em outras cidades da região, onde percebe-se o uso de determinadas profissões como capital simbólico agregador, nesse caso, especificamente, a carreira médica. Em quase todos os municípios do Cariri tínhamos médicos nos quadros políticos. Nesse município em questão, a cidade divide seus eleitores em apoiadores de “pés roxos” e de “pés brancos” - indicando a categoria médica como sinal de distinção-. A legitimidade dessa carreira pode ser percebida aqui, não só com o acompanhamento constante desses profissionais à frente da Prefeitura, somando quase trinta anos de administração feita por médicos, mas que mesmo entre os “pés roxos” o candidato é também um médico nascido na cidade fazendo oposição a uma médica que veio morar na cidade. Em 2016, a disputa ao cargo de prefeito foi travada por duas figuras da área médica.

Em 30 de agosto, no final de um comício perguntei à candidata a prefeita porque ela acha que os médicos têm, aparentemente, tanta facilidade para se projetar enquanto representantes políticos? A sua resposta é transcrita aqui do caderno de campo, e ela me contou em meio à multidão, que acreditava que o contato com pessoas carentes, em situações limites de saúde, gerava uma aproximação com a comunidade, muitas vezes inevitável para o trabalho de médico, e essas coisas sempre repercutem. Em entrevista, no dia seguinte, ela acrescentou, “Não acho certo, mas as pessoas acham que se você é um

bom médico, é uma boa pessoa, mas não necessariamente é assim”.

Em *O poder simbólico*, Bourdieu (2009) descreve o capital político como uma forma de capital simbólico, ou seja, um crédito firmado na crença e no reconhecimento de inúmeras operações de crédito pelas quais os agentes conferem a uma pessoa poderes que eles reconhecem. “O poder simbólico é um poder que aquele que está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, que ele lhe confia pondo nele a sua confiança” (BOURDIEU, 2009, p.188). Ou seja, como creditar/confiar que um bom médico é uma boa pessoa, e por conseguinte, um bom político. E toda a lógica dessa construção perpassa uma troca ignorada de reciprocidades que é necessária ao cotidiano, que deve sua complexidade ao fato de que o cálculo não confessado do doador deve contar com o cálculo não confessado do donatário, ambos fazendo de conta que os ignora. Aqui, como em vários outros municípios do Cariri cearense, é realizado um trabalho de pesquisa pelos partidos para levantar nomes em seus quadros políticos; o trabalho nessa cidade foi feito em comunidades e distritos quando o partido ainda tinha como provável candidato o marido da candidata. Nesse período, os dois saíam juntos para bairros e comunidades com suas comitivas, e falavam dos seus projetos para o município enquanto atendiam pacientes. Ele, normalmente, atendia homens na sala, medindo pressão, receitando remédios, enquanto ela fazia o mesmo com mulheres e crianças nas cozinhas e quartos. Foi quando as mulheres começaram a dizer que votariam nela também e não só no marido.

Para Bourdieu (2011), essa ficção sincera de uma troca desinteressada não é menos indispensável à existência do grupo do que a reprodução de fundamentos da sua existência, pois, “O trabalho necessário para dissimular a função das trocas desempenha um papel que não é menos importante do que o trabalho necessário para o cumprimento da função” (BOURDIEU, 2011, p, 187). Assim, ao se aproximar o tempo de campanha, a reciprocidade é acionada, dentro de suas regras de esquecimento, pois se defende o candidato por ser bom administrador ou boa pessoa, e não por seus favores médicos.

A segunda análise que apresento das campanhas nesse município se dá em relação à reificação e cristalização de gênero enquanto universal que essencializa o corpo feminino como possuidor de uma bondade ou disposição para o bem; corpo que tem na figura da mulher enquanto mãe, seu maior exemplo. Durante todo o período de campanha para as eleições, foi possível observar aproximações, comparações e metáforas que relacionavam as atividades de um representante político ao cuidado que se tem por uma família, e também com a presença de duas mulheres concorrendo à prefeitura, a figura materna como sujeito norteador e moralizador da sociedade foi acionado pelos agentes dessa campanha.

Como dito anteriormente, os postulantes a representantes do povo se sentiram de alguma forma interpelados a falarem dos lugares que ocupavam em suas famílias e da importância de suas mães para as pessoas que se tornaram. Como o vereador citado acima, que levava sua mãe de setenta e sete anos para todos os compromissos de campanha,

pois, segundo ele nunca mentiu, nem prometeu nada à sua mãe que não cumprisse e por isso o povo podia ter certeza de que tudo que ele dizia ali era verdade. Acompanhei também um jovem candidato a vereador que diz em convenção no dia 26 de julho de 2016, que cresceu sem pai e aprendeu a ser homem com sua mãe, pois a força e a honestidade apreendida com aquela mulher, nenhum homem podia ensinar, e esse era o motivo de estar daquele lado da política, do lado certo, pois não tinha como dar errado duas mães trabalhando pelos seus filhos.

Além das candidatas à prefeitura, havia cinco mulheres concorrendo à câmara de vereadores, sendo que três delas se apresentavam como esposas de ex-vereadores – os quais tiveram seus cargos cassados por irregularidades no mandato – que aprenderam com seus maridos o ofício de um vereador. Ou seja, tinham conhecimento prático, além de terem a experiência de cuidar de uma família, tarefa essa que as preparou para cuidar do povo. Uma das candidatas se apresentava como professora do ensino infantil do município. Usando como bandeira o fato de não ser casada porque dedicou sua vida aos cuidados das futuras gerações, fato esse que a legitimava para o cargo, pois sua função era o cuidado. Outra candidata se apresentava como mãe de quatro filhos e esposa do juiz da cidade. Ao falar de sua família se considerava o coração, enquanto o marido era a cabeça, embora para ela a cabeça não era mais importante que o coração dela, o corpo precisava dos dois para funcionar, e assim, como ela era na sua família, ela seria para aquela cidade, o coração, que

reconhece e acolhe seus filhos.

Esses relatos destacam uma singularidade de experiências de mulheres que está na base do entendimento de que o cuidado com os outros produz uma sensibilidade moral singular. Nos estudos feministas, essas ideias ganham o nome de “pensamento maternal” ou “política do desvelo”, as quais afirmam que as mulheres trazem um aporte diferenciado à esfera pública por estarem acostumadas a cuidar dos outros e a velar pelos indefesos, quando não pelo desejo de legar um mundo mais seguro aos seus filhos. A partir disso acredita-se que

Com uma presença feminina mais expressiva nas esferas de poder, haveria um abrandamento do caráter agressivo da atividade política. As mulheres trariam para o campo da política uma valorização da solidariedade e da compaixão, além de uma busca genuína pela paz; áreas consideradas hoje desprezadas nos embates políticos. De modo geral, a presença feminina possibilitaria a superação da “política de interesses”, egoísta e masculina (MIGUEL, 2014, p. 69).

Esse apelo a uma voz (um saber fazer essencialmente feminino) está perigosamente próximo da naturalização de identidades que decorrem dos processos que se articulam para tornar as relações corpo/gênero históricas e destituída de conteúdo político. Nesse caso, falo de uma voz que está associada ao insulamento das mulheres na esfera doméstica como lugar próprio de sua ação, chegando a versões de pensamento extremo onde a relativa ausência de mulheres em espaços decisórios não seria um grande problema, já que por trás das cortinas quem exerceria o poder, de modo informal, seriam as mulheres dentro

dos lares.

Chacotas sobre quem manda em quem em casa e piadas, nas redes sociais, sobre maridos cuidando dos filhos para as esposas fazerem política foram constantes em toda campanha, bem como imagens de mulheres tidas por fantoches ou bonecos de madeira manipulados pelos maridos, para reforçar a ideia de que caso elas ganhassem a eleição, quem movimentaria a máquina pública seria o cônjuge. As chacotas foram tantas que, nos últimos dias de campanha, as candidatas tiveram que responder aos eleitores.

Assim, no dia 25 de setembro, no comício realizado em um distrito da cidade, candidata à vice-prefeita acusada de mandar no marido, e a candidata à prefeita acusada de ser mandada pelo marido levaram ao palanque seus maridos e seus filhos para inverter os papéis políticos na chapa. A prefeita precisava mostrar pulso forte (já que corriam boatos de que a prefeitura seria administrada pela vice); para isso, seu marido enalteceu a importância do trabalho da esposa como médica, e o quão reconhecida ela era em toda a região. Ele destacou ainda que sua esposa administrava suas clínicas sozinha enquanto cuida dele e das duas filhas. Por outro lado, a vice tinha que provar que podia obedecer e que não fazia as coisas sozinha, para tanto, o marido falou em como sua família funcionava solidária e harmônica, de modo que toda decisão era tomada em conjunto e que ninguém passava por cima de ninguém, e ela agiria da mesma forma para com o grupo político. Ao final, as duas estavam “unidas como irmãos que lutam pela melhoria de sua família, que é todo o povo de

nossa cidade” disse o locutor do comício.

A expressão “essencialismo estratégico”, cunhada por Spivak, traz uma contribuição importante para discussão, pois grupos em posição subalterna, como as mulheres, tendem a ser reduzidos a uma “essência” simplificadora e estereotipada, que ao mesmo tempo em que nega as multiplicidades das experiências desses sujeitos, naturaliza os efeitos da dominação. No entanto, Spivak propõe um uso estratégico de categorias essencializadoras entendendo que elas são necessárias para a produção da identificação, sem a qual a mobilização política não se realiza (MIGUEL, 2014, p. 84).

Ainda em relação à ideia de que mulheres na política têm uma atuação diferenciada é interessante pois, segundo Vera Soares (2013), é possível uma compreensão onde essa diferenciação ocorre, não em virtude de uma dimensão biológica, como muitos pretendem, mas pelo fato de mulheres terem uma história política diferente da dos homens, terem uma socialização e um cotidiano diferenciados. Para a autora, elas

Chegam à política com um corpo marcado de histórias. Nessa medida, tendem a levar para a vida pública olhares e vivências de uma condição discriminada e desigual, e ao mesmo tempo de vivências de gestão de um coletivo (ainda que de um coletivo privado, como a família) e de cuidado com os outros (crianças, idosos, pessoas doentes e com deficiência). Por vivências dessas histórias é possível que mulheres políticas possam estabelecer conexões mais facilmente com segmentos socialmente discriminados (SOARES, 2013, p. 345).

Problematizo esse quadro com dados de outras pesquisas, como a publicada por Gustavo Venturini e Tatau Godinho (2013), mostrando que as mulheres têm atuação em

áreas específicas, relacionadas ao atendimento à população mais vulnerável e aos papéis que tradicionalmente exerceram no mundo doméstico. Isso também não significa que elas nascem com uma vocação para essas áreas ou que estejam naturalmente em um patamar superior de moralidade e ética em relação aos seus companheiros homens.

Novos espaços, novos tempos e novos sujeitos: considerações

É possível acompanhar, em vários países do mundo, a adoção de políticas afirmativas como forma de vencer o problema da baixa participação política de mulheres na política oficial. No entanto, compreendo que, diante do quadro político/social nacional, não basta uma mudança constitucional – como foi o caso da consolidação da Lei Federal de nº 9.504 de 1997, artigo 10, terceiro parágrafo, estabelecendo uma cota mínima de trinta por cento (30%) para as mulheres em cargos eletivos e uma cota máxima de setenta por cento (70%) para qualquer dos ‘sexos’ – para efetivarmos mudanças nesse âmbito⁴. Já que, na prática cotidiana, os partidos encontraram meios de ludibriar a lei com estratégias criminosas, como filiar e lançar candidatas inexistentes ou mesmo colocar mulheres como candidatas que não sabiam serem candidatas⁵.

Numa perspectiva liberal, o único sujeito de direito é o indivíduo. Se as mulheres ou qualquer outro grupo quiserem se fazer representar, esse objetivo deve ser alcançado

4 <https://www.tse.jus.br/legislacao/codigo-eleitoral/lei-das-eleicoes/lei-das-eleicoes-lei-nb0-9.504-de-30-de-setembro-de-1997>

5 <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/eleicao-em-numeros/noticia/2018/10/13/candidatas-recebem-zero-voto-e-dizem-que-nem-sabiam-que-estavam-concorrendo-nesta-eleicao.ghtml>

por meio das opções individuais de seus diversos integrantes, sem constrangimentos legais (MIGUEL, 2014). Desse modo, o pensamento liberal deixa de problematizar toda a historicidade e cristalização dos gêneros que definiu lugares, sentimentos, comportamentos, modelos de ser e estar nos grupos e campos sociais, sejam eles os mais diversos. Por isso, entendo, que não basta o simples esforço da vontade feminina, ou seja, não é o suficiente que as mulheres se disponibilizem a ocupar esse espaço, pois os disciplinamentos a que os corpos estão submetidos tornou, por muito tempo, esse desejo vencido.

E, por último, é preciso convencer as próprias mulheres a votarem em mulheres. Marlice Matos (2013) informa que o espaço ocupado pelas mulheres não é proporcional à sua participação como eleitoras. Somando cinquenta e dois por cento (52%) do eleitorado brasileiro, em nível local, o número de mulheres eleitas caiu, mesmo sendo 2016 o segundo ano eleitoral em que mulheres passaram dos trinta por cento (30%) de candidatas. O número de vereadoras se manteve praticamente o mesmo, isto é, 13,5% e o de prefeitas caiu de 659 em 2012 para 641 em 2016, somando 11, 84%. No ano de 2019, o número de mulheres se manteve o mesmo no Senado, foram eleitas sete (07) mulheres. Já na Câmara dos Deputados foram setenta e sete (77) deputadas, comparando com 2014, é um aumento de 51%. O número de deputadas estaduais também cresceu 35%.

Essas três questões, apresentadas acima, configuram as três barreiras cruciais a serem vencidas para se alcançar um maior número de mulheres eleitas (MATOS, 2013).

A primeira barreira seria a de desejar ou de aspirar aos cargos eletivos para elas mesmas, e não para terceiros. A segunda diz respeito a ser escolhida candidata por um partido político – a barreira do sistema político-partidário –; e, a terceira, refere-se a, finalmente, a ser escolhida pelos eleitores – como já falamos anteriormente, a barreira da elegibilidade. “A autora reifica que as estruturas, regras e procedimentos do próprio jogo político, eleitoral e partidário tem impactos significativos na elegibilidade de mulheres” (2013, p. 327).

Para Irlyz Barreira (1998), é possível pensar que, a longo prazo, o aumento crescente das mulheres no cenário político promova uma desnaturalização dos atributos de gênero ainda fortemente explorados. Levando em consideração o quadro que encontramos no Cariri cearense, eu não diria ainda desnaturalização nos termos de Barreira, mas elucidaria que a crescente influência das mulheres na política formal está reiterando e reposicionando os gêneros feminino e masculino, e a partir dessas performances, encontrando novas funções para os mesmos, bem como, encontrando novos espaços de atuação para o gênero feminino.

Diante do atual quadro político nacional, essas mulheres evocam outros sujeitos sociais para assumir o estado. Um sujeito não viciado nos jogos políticos, com coragem, fiel aos seus ideais, com força para lutar, que entenda que a vida não é fácil e que saiba se colocar no lugar dos outros, porque só assim, é possível entender as necessidades dos outros e cuidar como se deve. Essas mulheres se descrevem como novos sujeitos para

política, e por isso elas se tornam necessárias e legítimas ao campo da política.

As mulheres do Cariri, as quais tive acesso no decorrer dessa investigação, assumem como estratégia de legitimação de seus corpos na política local; uma aproximação prática com a ideia de essencialismo, onde grupos em posição subalterna, - como as mulheres -, tendem a ser reduzidos a uma essência simplificadora e estereotipada que nega a multiplicidade de experiências e muitas vezes naturaliza efeitos de dominação. Não acredito que elas façam isso, necessariamente de forma racional, acadêmica ou ciente dos resultados históricos de suas posições, no entanto, a escolha pela essencialização desse feminino na política, tenha se construído a partir de experiências pessoais que lhes permitiram, por um lado, uma autoconscientização do seu não lugar nesse espaço, e por outro, uma leitura de mundo que percebe que seus entraves ao mundo da política, podem ser oriundos da possibilidade de ameaça aos costumes tradicionais organizadores do mundo.

Por fim, não podemos esquecer que os processos permanentes de constituição do estado- alvo das ações niveladoras dos sujeitos concretos-, são sempre e necessariamente sexualizados, generificados e permeados de afetos. O que implica entender sua complexidade como trama de sentidos, possibilidade de ação e lugar de interdição feitas de gênero e por dinâmicas de gênero.

Referências:

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.
- ARENDDT, Hannah. **O que é política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- AMARAL, Isabel. **Primeira dama, o que é?** Disponível em: <https://www.monografias.com/pt/trabalhos913/primeira-dama/primeira-dama2.shtml>. Acesso em: 15 out. 2016.
- ALVAREZ, Sônia E. Feminismos latino-americanos. Rio de Janeiro: **Revista Estudos Feministas** Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 265-284, 1998.
- BARREIRA, Irllys. A. F. **Chuva de Papéis** - Ritos e Símbolos de Campanhas eleitorais no Brasil. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1998.
- BARREIRA, Irllys. **Imagens ritualizadas**: apresentação de mulheres em cenários eleitorais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/Funcap/CNPq-Pronex; Campinas: Pontes Editores, 2008.
- BENTO, Berenice. **A Reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Natal, Rio grande do Norte: EDUFRN, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. Campinas, Brasília: **Cadernos Pagu** (11), p. 11-42, 1998.
- MATOS, Marlise. **Mulheres em busca de cidadania política**: Paradoxos de uma incompletude. In: VENTURINI, Gustavo; GODINHO, Tatau. **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado**: uma década de mudanças na opinião pública. São Paulo: SESC SP, Fundação Perseu Abramo, 2013.
- MIGUEL, Luiz Felipe. A igualdade e a diferença. In: **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MIGUEL, Luiz Felipe. **Gênero e representação política**. In: Feminismo e política: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. **Educação e realidade**, Porto Alegre, V. 16n. 2, 1995.
- SOARES, Vera. Percepções e atitudes: ser mulher e participação política. In: VENTURINI; GODINHO. **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado**: uma década de mudanças na opinião

pública. São Paulo: SESC SP, Fundação Perseu Abramo, 2013.

VENTURINI, Gustavo; GODINHO, Tatau. **Mulheres brasileiras e gênero nos espaços público e privado**: uma década de mudanças na opinião pública. São Paulo: SESC SP, Fundação Perseu Abramo, 2013.

> Nayana Camurça de Lima
>> Sebastião de Paula

Caras, bocas e caretas: Reisado Caretas de Couro – Potengi/CE

I Resumo: Este ensaio visual é um estudo de determinadas passagens da festa do Reisado Caretas de Couro realizada anualmente em Potengi (CE). Seu idealizador é o mestre Antônio Luiz do Sítio Sassaré que teve sua casa transformada em um Museu Orgânico. Utilizamos a definição de Piúba (2020) sobre esse tipo de museu. Temos por objetivo demonstrar, através da técnica gráfica de monotipia, a singularidade da festa e o modo como seus brincantes a conduzem. Por meio da observação de três vídeos sobre o reisado representamos pequenos recortes de determinados momentos que consideramos marcantes. O resultado é a constituição de sete obras.

I Palavras - chave: Reisado. Caretas. Cariri.

> Artista Visual e mestranda em Artes pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Licenciada em Artes Visuais (Universidade Federal de Uberlândia, 2019). Bacharel em Humanidades (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2015).
E-mail: nayanaacamura@gmail.com

ORCID 0000-0002-6740-5120

>> Artista Visual e Professor de Artes no Instituto Federal do Ceará em nível de graduação e na pós-graduação do Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal do Ceará. Doutor em Artes (Universidade Federal de Minas Gerais, 2014). Mestre em Educação (Universidade Estadual do Ceará, 2009). Licenciado em Música (Universidade Estadual do Ceará, 1988).
E-mail: franciscopaula@ifce.edu.br

ORCID 0000-0001-7769-9559

Nayana Camurça de Lima
Sebastião de Paula

Faces, mouths and grimaces: Reisado Caretas de Couro–Potengi/CE

Abstract: This visual essay is a study of certain passages from the festival of Reisado Caretas de Couro held annually in Potengi (CE). Its creator is the master Antônio Luiz from Sítio Sassaré, who had his house transformed into an Organic Museum. We used Piúba's (2020) definition Piúba (2020) about this type of museum. We aim to demonstrate, through the graphic technique of monotype, the uniqueness of the party and the way its players conduct it. Through the observation of three videos about the reisado, we represent small clippings of certain moments that we consider remarkable. The result is the constitution of seven works

Keywords: Reisado. Caretas. Cariri.

Na cidade de Potengi, localizada na região do Cariri cearense, ocorre anualmente o Reisado de Caretas de Couro, do mestre Antônio Luiz do sítio Sassaré. Antônio Luiz, intitulado Mestre pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará em 2010, aprendeu a coordenar o reisado com um vizinho. Sua casa tornou-se num dos primeiros Museus Orgânicos em 19 de maio de 2018.

Por definição do Conselho Internacional de Museus, um museu constitui-se num espaço que reúne, preserva, difunde e expõe as mais diversas expressões materiais do ser humano para compartilhamento e apreciação da sociedade. Contudo, quando a junção dos objetos com a imaterialidade resulta no surgimento de uma expressão cultural original, emergem os Museus Orgânicos, que oferecem aos visitantes experiências de contato com a casa, o cotidiano, a família, a memória e os objetos presentes naquele lugar.

O conceito ganhou projeção a partir da experiência singular do “Projeto Museus Orgânicos”, idealizado pelo Serviço Social do Comércio (Sesc) e pela Fundação Casa Grande (Nova Olinda-CE). Foi laureado pela 11ª edição do Prêmio Ibermuseus de Educação, da instituição Ibermuseus, que desde 2007 reúne mais de nove mil museus do espaço internacional das culturas ibero-americanas¹. Atualmente, no Cariri cearense existem cerca de vinte Museus Orgânicos, que reúnem e expõem:

objetos que simbolizam as tradições, fotografias, vestimentas, instrumentos (...) dos Mestres de

1 IBERMUSEOS. *Nosso papel no setor*, 2018. Disponível em: <http://www.iber museos.org/pt/sobre/nosso-papel-no-setor/>. Acesso em: 25 junho 2021.

- 2 CRISPIM, Maristela. *Mestre Raimundo Aniceto realiza terreirada na abertura do primeiro Museu Orgânico do Crato*, 2019. Disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/mestre-raimundo-aniceto-realiza-terreirada-na-abertura-do-primeiro-museu-organico-do-crato/>. Acesso em: 25 junho 2021.

Cultura Tradicional do Cariri (...) A iniciativa tem a missão de trazer a um circuito de turismo social e cultural e fomentar uma rede de espaços de memória, fortalecendo essas expressões tradicionais, já reconhecidas pela comunidade em que cada Mestre vive e construiu sua história² (CRISPIM, 2019, p.1).

Na casa-museu de Antônio Luiz estão expostas as máscaras confeccionadas com madeira de mulungu e couro de bode, os instrumentos musicais, os chapéus de papelão, e outros objetos que fazem parte do reisado, além dos utensílios do dia a dia. O mestre possui dez máscaras, cada uma com suas particularidades. Trata-se, portanto, de um Museu Orgânico por excelência, conforme a definição de Piúba (2020):

Toda casa de um mestre da cultura é uma escola e museu ao mesmo tempo. Mas não um museu qualquer, trata-se de um museu orgânico e de uma escola orgânica processados pela natureza dos tempos. Portanto, trata-se de um espaço cultural vivo. A casa, o terreiro, a aldeia, o quintal, a oficina, o atelier de todos os mestres da cultura e dos grupos de tradição esparramados pelo Brasil são espaços culturais³ (PIÚBA, 2020, p.1).

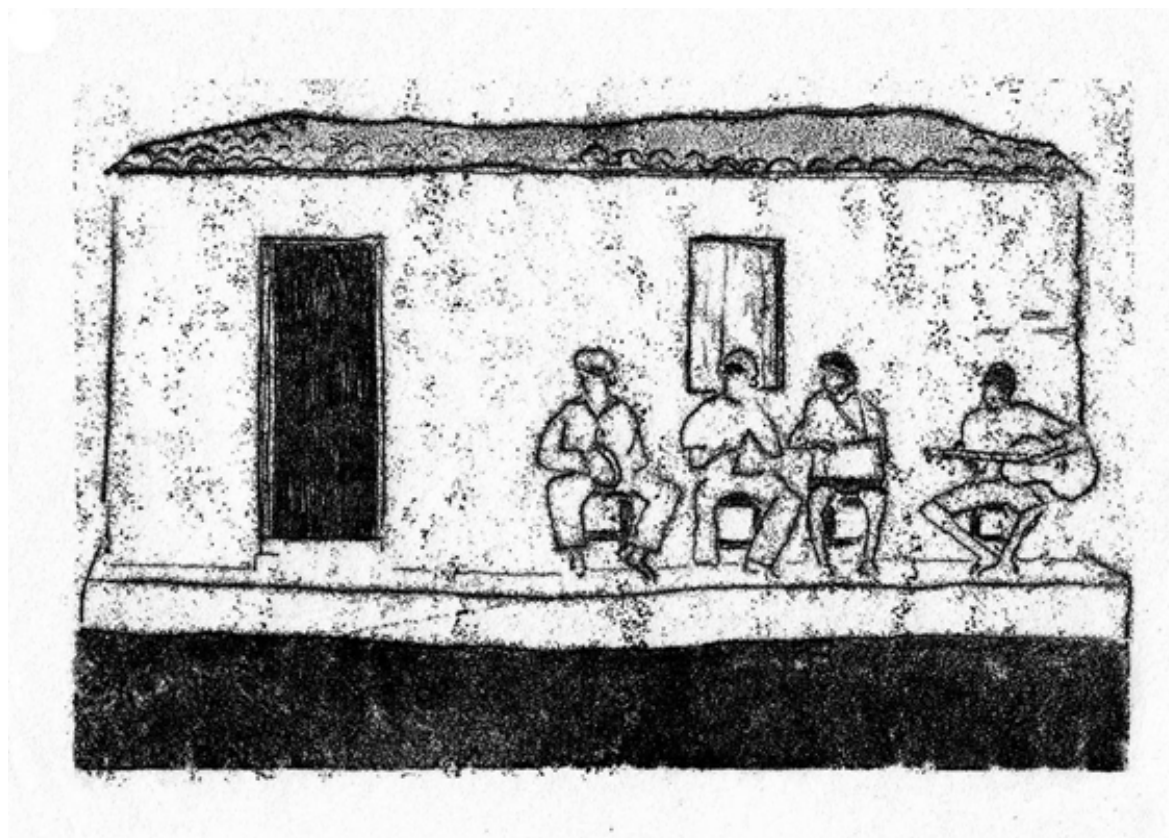
- 3 PIÚBA, Fabiano dos Santos, *A percepção abrangente e democrática de espaço cultural na Lei Aldir Blanc*, Fortaleza, SECULT/CE, 2020. Disponível em: <https://www.secult.ce.gov.br/2020/07/19/opiniao-os-espacos-organicos-da-cultura-no-brasil-por-fabiano-piuba/>. Acesso em: 25 junho 2021.

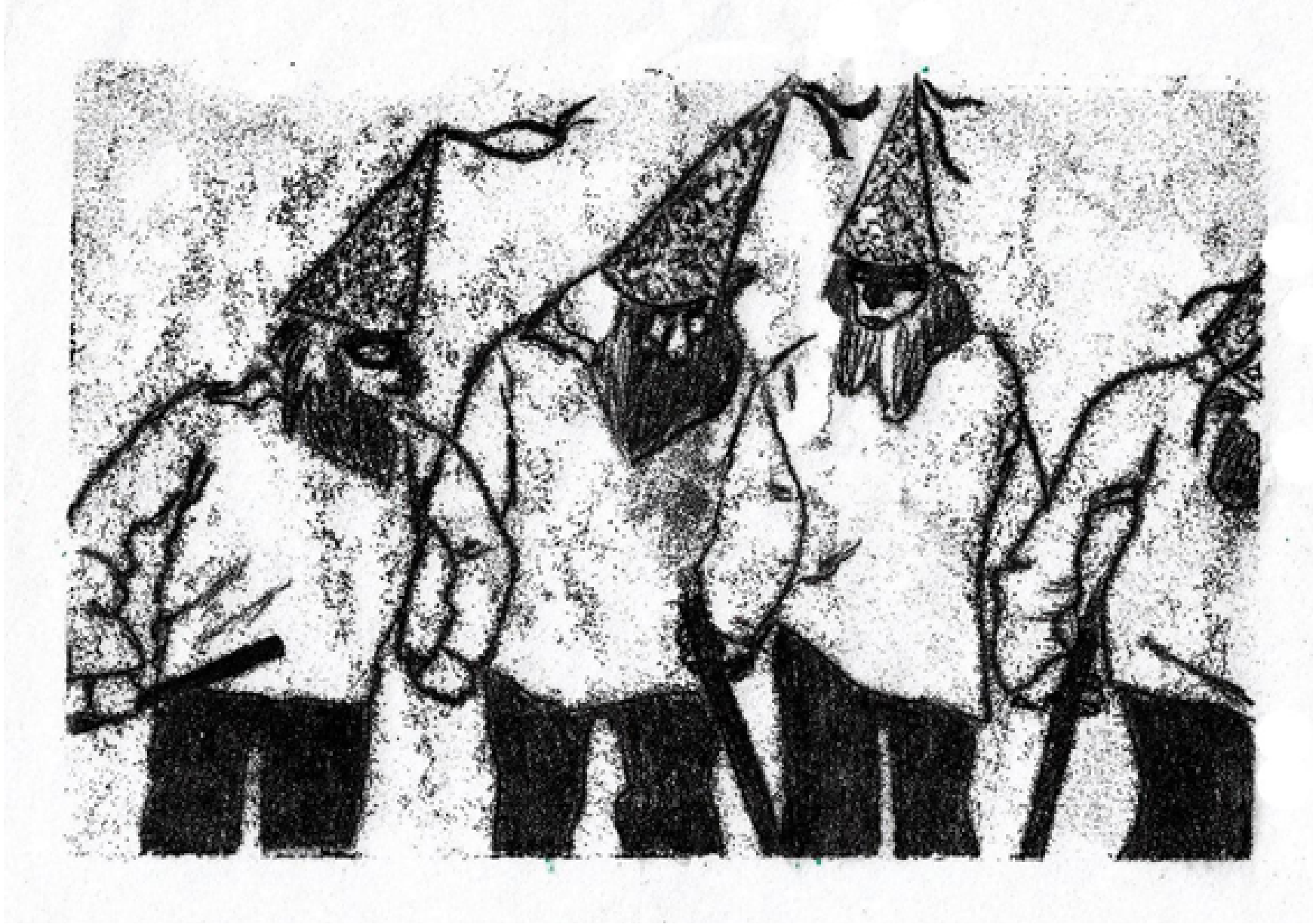
O grupo possui os seguintes personagens: o velho Bacurau, a velha Quitéria, os caretas, boi, burrinha, jegue, cavalo, carneiro e ema, que no dia da festa são acompanhados por violão, zabumba, pandeiro e triângulo. Os participantes do reisado são conduzidos pelos sons dos instrumentos musicais, emitem barulhos e fazem pequenas encenações.

O trabalho “Caras, Bocas e Caretas: Reisado Caretas de Couro – Potengi/CE”, é um estudo de determinadas passagens da festa. Trata-se de recortes de momentos compostos por sete desenhos, na técnica de monotipia, representando a fachada da casa-museu,

tendo os músicos à frente, as entradas dos caretas, as brincadeiras, alguns animais, os movimentos dos pés dos brincantes, etc.

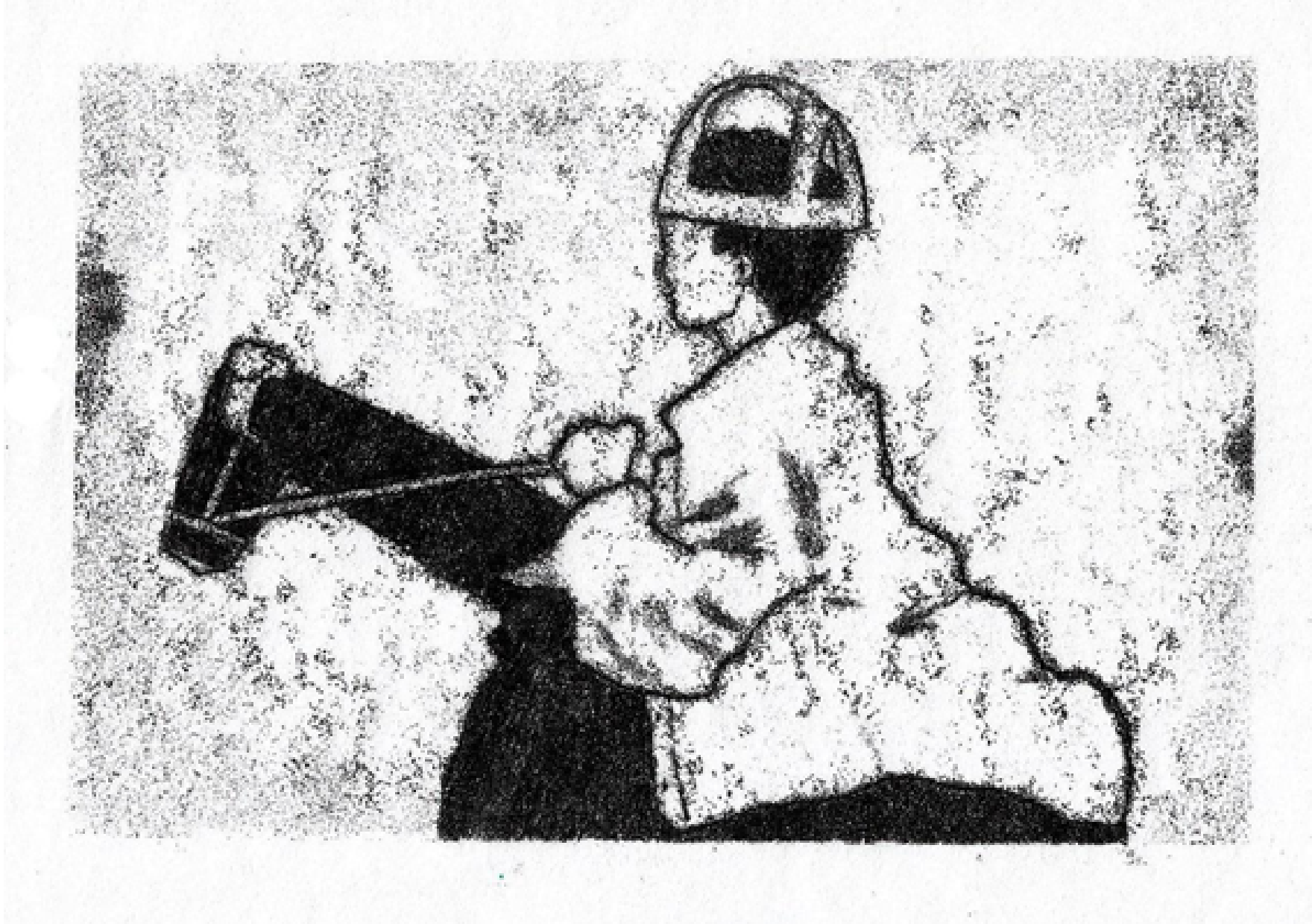
A composição das obras se propõe a demonstrar a singularidade da festa e o modo como seus realizadores a conduzem. O cuidado e a importância dos detalhes, a manutenção de certas tradições são também elementos que parecem conceber este reisado.



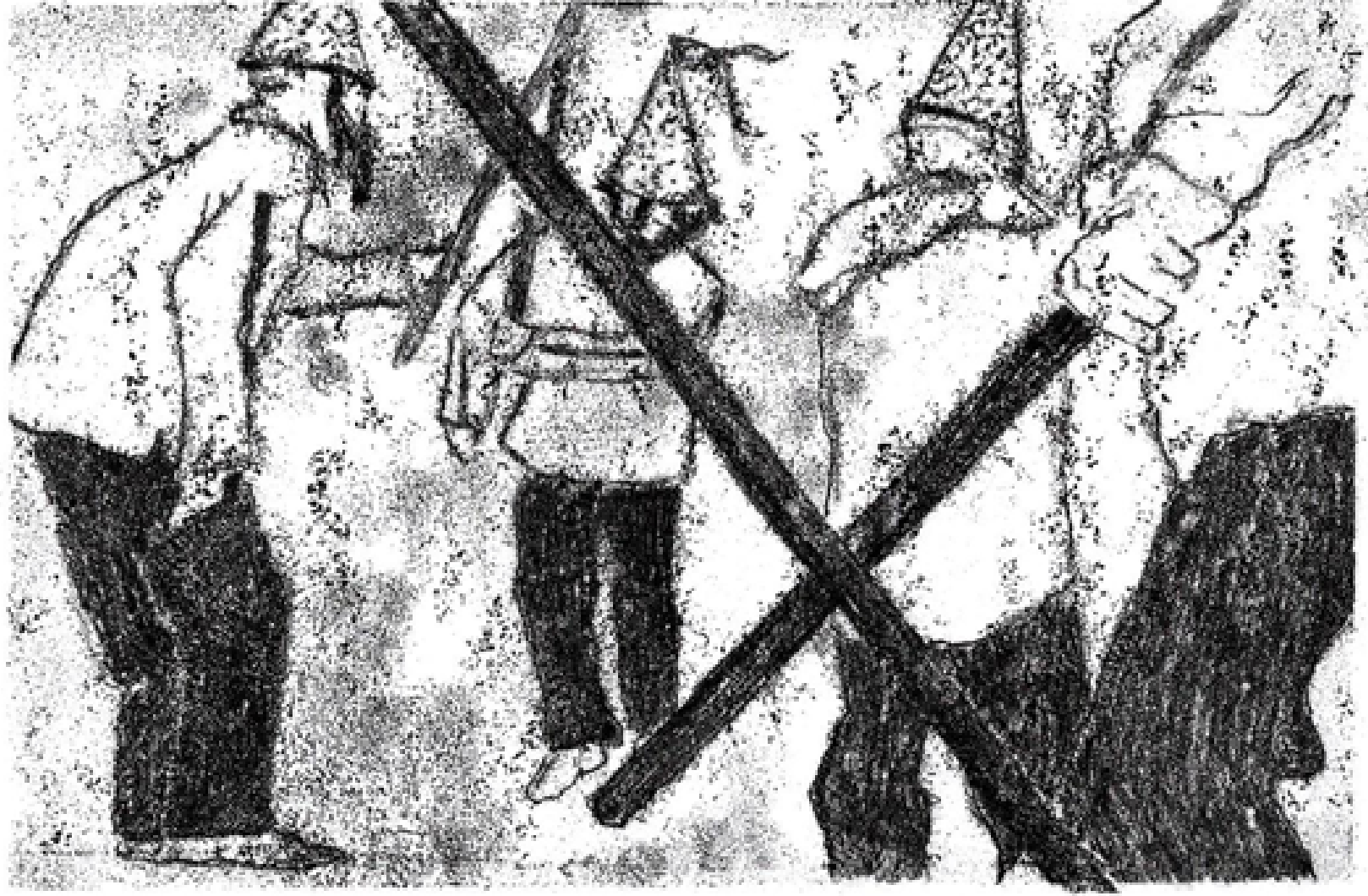


<https://doi.org/10.36517/vazppgartistesufc2021.1.71083>

CARAS, BOCAS E CARETAS: Reizado Caretas de Couro–Potengi/CE
– Nayana Camurça de Lima / Sebastião de Paula



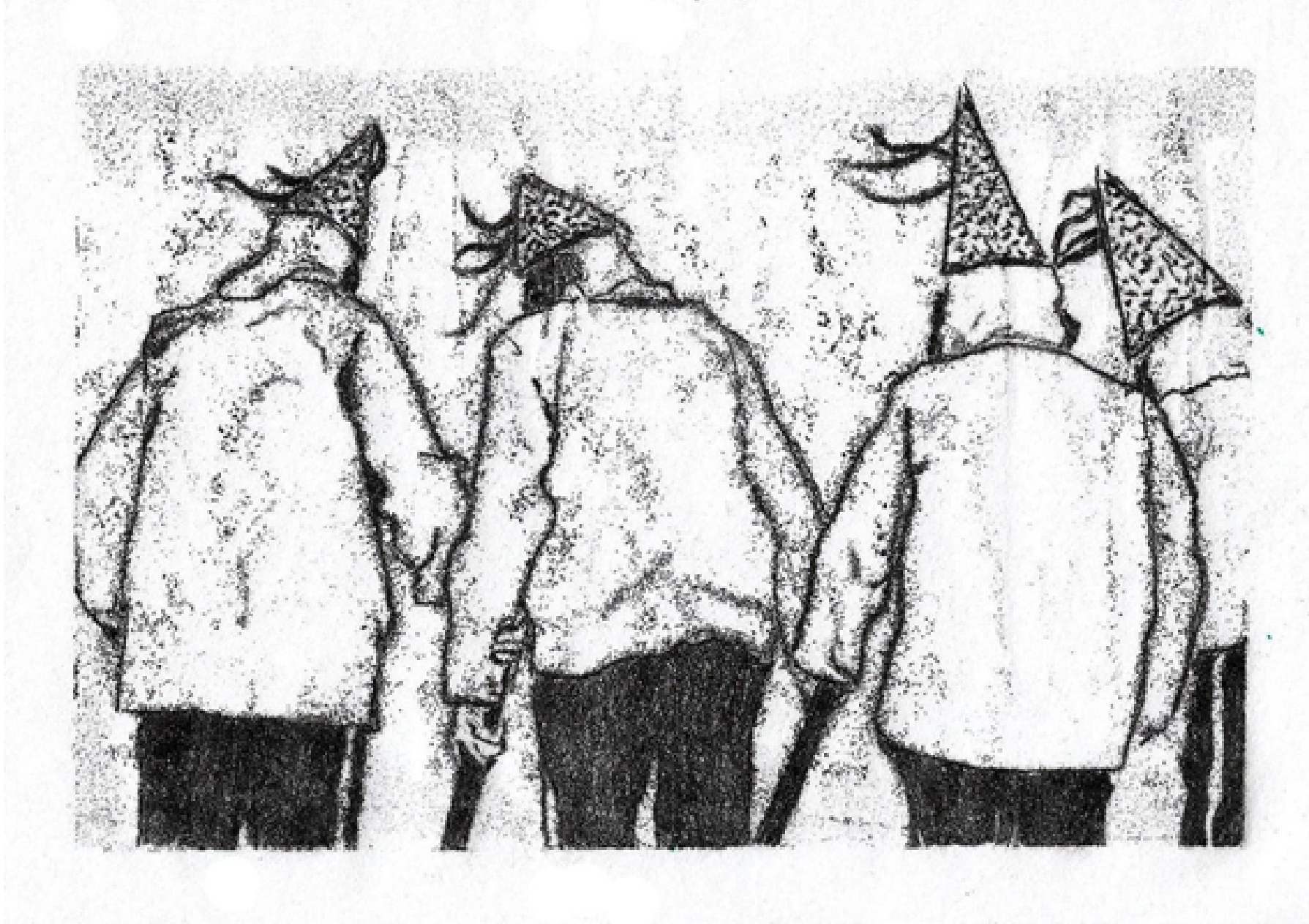






<https://doi.org/10.36517/vazppgartistesufc2021.1.71083>

CARAS, BOCAS E CARETAS: Reizado Caretas de Couro–Potengi/CE
– Nayana Camurça de Lima / Sebastião de Paula



<https://doi.org/10.36517/vazppgartistesufc2021.1.71083>

CARAS, BOCAS E CARETAS: Reizado Caretas de Couro–Potengi/CE
– Nayana Camurça de Lima / Sebastião de Paula

CRÉDITOS DAS MATRIZES ESTÉTICAS UTILIZADAS NAS OBRAS:

Reisado de Caretas de couro – Potengi/CE do mestre Antônio Luiz (Sítio Sassaré).

ESPECIFICAÇÃO TÉCNICA DO TRABALHO:

Título: CARAS, BOCAS E CARETAS: Reisado Caretas de Couro – Potengi/CE

Técnica: monotipia

Material: tinta de xilogravura sobre papel japonês

Ano de execução: 2020

Dimensão: A5 – 21x15cm

VÍDEOS UTILIZADOS COMO REFERÊNCIA

ALEXANDRE LUCAS. *Reisado do Sassaré Mestre Antonio Luiz Potengi/CE*. Youtube, 9 de mai. de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Z2aMk1IBZ8> . Acesso em 1 de ago. de 2020.

TV CASAGRANDE. *Caretas de Potengi*. Youtube, 16 de set. de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U_80qxCekZs . Acesso em 1 de ago. de 2020.

SELO MUNDO MELHOR. Reisado de Caretas do Sítio Sassaré de Pontegi CE 06 jan 2020. Youtube, 4 de set. de 2020. Acesso em 1 de ago. de 2020.



> Jordianne Moreira Guedes | **Oásis do Sertão**

I Resumo: O vídeo proposto pretende refletir sobre o processo de composição e o conteúdo da música Combustível do Sertão, da cantora e compositora Jord Guedes, a qual narra uma viagem realizada de carro, com partida em Fortaleza, capital do Ceará, Brasil, para a Região do Cariri, sul do estado, onde também está a Chapada do Araripe, um verdadeiro oásis no sertão. Com ritmos característicos da cultura da Região Nordeste, como o maracatu, o baião e o coco, e poética próxima da literatura de cordel e da embolada, a música tem forte componente imagético, pois narra paisagens vistas durante a viagem, mudanças na vegetação e no clima, e movimentos de pessoas que habitam os lugares. Trata-se de uma música repleta de simbolismos da cultura popular do Nordeste, e do Cariri cearense.

I Palavras - chave: Água. Combustível do Sertão. Araripe Plateau.

> Jordianne Moreira Guedes, cujo nome artístico é Jord Guedes. Feminista, cantora, compositora, com um disco lançado e vários shows realizados. Assistente Social e Mestre em História formada pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Especialista em estratégias no enfrentamento à violência contra a mulher, servidora pública atuando no Juizado da Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher.

Jordianne Moreira Guedes | **Sertão oasis**

Abstract: The proposed video intends to reflect on the composition process and the content of the song Combustível do Sertão, by the singer and composer Jord Guedes, which narrates a journey made by car, departing from Fortaleza, capital of Ceará, Brazil, to the Cariri Region, south of the state, where the Chapada do Araripe is located, a veritable oasis in the sertão. With rhythms characteristic of the Northeast Region culture, such as maracatu, baião and coco, and poetics close to cordel literature and embolada, the music has a strong imagery component, as it narrates landscapes seen during the trip, changes in vegetation and in the climate, and movements of people who inhabit the places. It is a song full of symbolism from the popular culture of the northeast, and from Cariri, Ceará.

Keywords: Water. Sertão fuel. Araripe Plateau.





Ficha Técnica**Título:** Oásis do Sertão**Gênero:** Maracatu e Coco**Duração:** 9'43"**Ano de produção:** 2021**Dimensões (pixels):** 1280x720**Codec/extensão:** H.264/.mp4

<http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>

Direitos de imagem e som (suas e/ou de outros):

Eu, **Jordianne Moreira Guedes**, declaro ser responsável pelos direitos relativos ao vídeo inscrito, incluindo direitos autorais, trilha sonora e direitos de uso de imagem de terceiros. Destarte, assumo plena e exclusiva responsabilidade legal por qualquer litígio decorrente da exibição ou uso do vídeo junto à Revista Vazantes, isentando, portanto, a mesma de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros.



> Monique Cardoso Ferreira | **Marias de cá**

I Resumo: MARIAS DE CÁ é um experimento que integra uma ação performativa que se dá no encontro entre as mulheres-Marias da família que recortam e recontam as histórias das 15 Marias que atravessam três gerações. O processo é a parte mais importante desta investigação, possibilitando a criação de espaços de diálogo sobre a vida dessas mulheres, opressões, subversões, afetos e memórias. O experimento MARIAS DE CÁ é parte da pesquisa EU NÃO SOU SANTA, que se constrói a partir de ações como debates, trocas, experimentos e ações performativas que dialogam de forma direta com questões sobre gênero, patriarcado, violência, tradição e religiosidade.

I Palavras - chave: Ancestralidade. Cariri. Marias. Religiosidade. Tradição.

> Monique Cardoso Ferreira, artista, pesquisadora, produtora e gestora cultural, doutoranda em Artes da Cena pelo PPG Artes da Cena/UNICAMP. Mestra em Artes pelo PPGArtes, UFC. Graduada em Marketing, com especialização em Gestão Cultural. Diretora da ATO Marketing Cultural e do FAC - CENA, Ceará. Atua no núcleo gestor do Ponto de Cultura Casa Ninho, e como artista integra o Grupo Ninho e a MANADA Teatro. Email: moniquecardoso.ato@gmail.com

Monique Cardoso Ferreira | **Marias from here**

Abstract: MARIES FROM HERE is an experiment that integrates a performative action that takes place in the encounter between the women-Maries of the family who cut out and retell the stories of the 15 Marias that cross three generations. The process is the most important part of this research, making possible the creation of spaces for dialogue about the lives of these women, oppressions, subversion, affection and memories. The experiment MARIES FROM HERE is part of the research I AM NO SAINT, which is built from actions such as debates, exchanges, experiments and performative actions that dialogue directly with questions about gender, patriarchy, violence, tradition and religiousness.

Keywords: Ancestry. Cariri. Marias. Religiosity. Tradition.









Ficha Técnica**Título:** Marias de cá**Gênero:** Experimento Audiovisual**Duração:** 9'58"**Ano de produção:** 2021**Dimensões (pixels):** 1280x720**Codec/extensão:** mp4**Link externo:** <https://youtu.be/Qcd5zIMMgho><http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>**Direitos de imagem e som (suas e/ou de outros):**

Eu, **Monique Cardoso Ferreira**, declaro ser responsável pelos direitos relativos ao vídeo inscrito, incluindo direitos autorais, trilha sonora e direitos de uso de imagem de terceiros. Destarte, assumo plena e exclusiva responsabilidade legal por qualquer litígio decorrente da exibição ou uso do vídeo junto à Revista Vazantes, isentando, portanto, a mesma de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros.



> Cícero Antônio Galdino
Nascimento
>> Marisa do Nascimento Galdino
>>> Francisca do Nascimento
Galdino Rolim
>>>> Francineide do Nascimento
Galdino

As Cantigas de Memórias do Belmonte

I Resumo: O presente vídeo, intitulado As Cantigas de Memória do Belmonte, refere-se a uma das práticas musicais da oralidade que constitui a tradição cultural do distrito do Belmonte, localizado na cidade de Crato-Ceará. Objetivamos, mediante esta produção, evidenciar experiências musicais que compõem as histórias de vida de idosas e idosos desta comunidade, guardiões e guardiãs da memória cultural de seu povo. Foi-nos possível notar que as cantigas revelam narrativas de vidas pautadas no respeito às tradições populares e religiosas de sua gente, que cultivava, também, o fazer musical como exercício pulsante de diversas atividades do cotidiano, sendo, pois, um elemento importante para a construção da identidade cultural local. Logo, tentamos mostrar um repertório memorialístico de tradição oral, fruto de vivências comunitárias.

I Palavras - chave: Cantigas do Belmonte. Patrimônio Musical. Recursos didáticos.

> Cícero Antônio Galdino Nascimento possui graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Ceará, Campus Cariri. Especialista em Artes com ênfase em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Atua nos seguintes temas: Cantigas do Belmonte, patrimônio musical, cultura popular e recursos didáticos.
E.mail: galdino.musica@gmail.com

>> Marisa do Nascimento Galdino possui graduação em Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Ceará, Campus Cariri. Especialista em Artes com ênfase em Música pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Atua nos seguintes temas: Experiência pedagógica, experiência artística, flauta transversal, pedagogia musical, tradição, pífano.
E.mail: marisagaldino.musica@gmail.com

>>> Francisca do Nascimento Galdino Rolim Possui graduação em Letras com habilitação em inglês/português e Especialização em Ensino de Língua Inglesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). É mestrande em Letras pelo PPGL- URCA. Integra o Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária (NETLLI) atuando nos seguintes temas: narrativa de tradição oral, com ênfase em memórias de mestras da brincadeira de Coco, e Análise Dialógica do Discurso.
E.mail: fran.galdino@urca.br

>>>> Francineide do Nascimento Galdino Possui graduação (em andamento) em Artes Visuais, pela Universidade Regional do Cariri (URCA). É bolsista do Programa de Residência Pedagógica da CAPES, atuando nos seguintes temas: Poéticas artísticas, mercado de trabalho, mães artistas.
E-mail: francynne.galdino@urca.br

Cícero Antônio Galdino
Nascimento
Marisa do Nascimento Galdino
Francisca do Nascimento
Galdino Rolim
Francineide do Nascimento
Galdino

Belmonte's Memory Ballad

Abstract: The current video, titled *Cantigas de Memórias do Belmonte*, refers to one of the musical practices of orality that constitutes the cultural tradition of the Belmonte district, located in the city of Crato, Ceará. Our goal, through this production, is to highlight musical experiences that make up the life stories of the elders of this community, guardians of the cultural memory of their people. It was possible to note that the songs reveal life narratives, based on respect for the popular and religious traditions of its people, who also cultivated music making as a pulsating exercise of various daily activities, therefore, an important element for the construction of local cultural identity. In conclusion, we intend to show a memorialistic repertoire of oral tradition, the result of community-driven experiences.

Keywords: Belmonte Folk Songs. Musical Patrimony. Didactic Resources.



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.71154>

Cantigas de Memórias do Belmonte
– Cícero Antônio Galdino Nascimento/ Marisa do Nascimento Galdino/
Francisca do Nascimento Galdino Rolim/ Francineide do Nascimento Galdino



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.71154>

Cantigas de Memórias do Belmonte

– Cícero Antônio Galdino Nascimento/ Marisa do Nascimento Galdino/
Francisca do Nascimento Galdino Rolim/ Francineide do Nascimento Galdino



<https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2021.1.71154>

Cantigas de Memórias do Belmonte
- Cícero Antônio Galdino Nascimento/ Marisa do Nascimento Galdino/
Francisca do Nascimento Galdino Rolim/ Francineide do Nascimento Galdino

Ficha Técnica

Título: Cantigas de Memórias do Belmonte

Gênero: Documentário

Duração: 06'53"

Ano de produção: 2012

Dimensões (pixels): 720 x 480

Proporção (square/ratio) do vídeo exportado: 4:3

Codec/extensão: H.264/.mp4

Link externo: <https://youtu.be/5Ql8ysFlep4>



<http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>

Direitos de imagem e som (suas e/ou de outros):

Eu, **CICERO ANTONIO GALDINO NASCIMENTO**, declaro ser responsável pelos direitos relativos ao vídeo inscrito, incluindo direitos autorais, trilha sonora e direitos de uso de imagem de terceiros. Destarte, assumo plena e exclusiva responsabilidade legal por qualquer litígio decorrente da exibição ou uso do vídeo junto à Revista Vazantes, isentando, portanto, a mesma de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros.



> Isaac Helder Alves Silva | **Homenagem aos Irmãos Aniceto**

I Resumo: O lendário Grupo dos Irmãos Aniceto é formado por uma família de agricultores da cidade do Crato, no Ceará, Brasil. Com seu surgimento no século XIX, o grupo atualmente é conhecido no Brasil e no mundo por suas músicas folclóricas, inspiradas no dia a dia do agricultor do sertão nordestino brasileiro. Este trabalho é fruto de pesquisas na música tradicional nordestina brasileira. O grupo chamado Irmãos Aniceto está ativo há quatro gerações, mantendo uma tradição na música de origem rural no interior do Ceará, especificamente na região Cariri. Ciente da relevância histórica que o grupo possui na região e das profundidades na interpretação de um material até então inédito no violão, a performance das músicas “O Caboré” e “A Dança dos Sapos” permitiram um explorar significativo, com resultados que estimulam a novos estudos.

I Palavras - chave: Etnomusicologia. Violão. Cariri.

> Isaac Helder Alves Silva é violonista, pesquisador e Licenciado em Música pela Universidade Federal do Cariri. Desenvolve pesquisas nas áreas da cultura nordestina e performance. Atualmente é Professor de Prática Instrumental em violão e tutor do grupo Camerata Ágio Moreira na Vila da Música Monsenhor Ágio Augusto Moreira. E.mail: isaacslv01@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/6356178694015728>

Isaac Helder Alves Silva | **Homage to the Irmãos Aniceto**

Abstract: The legendary group Irmãos Aniceto is formed by a family of farmers from the city Crato, Ceará, Brazil. With its beginnings in the 19th century, the group is now known in Brazil and around the world for its folkloric songs, inspired by the day-to-day lives of farmers in northeastern Brazilian sertão. This work is the result of a research into traditional northeastern Brazilian music. The group called Irmãos Aniceto has been active for four generations, maintaining a tradition in music of rural origin in the interior of Ceará, specifically in the Cariri region. Aware of the historical relevance that the group has in the region, as well as the depths in the material interpretation, the performance of the songs “O Caboré” and “A Dança dos Sapos” allowed a significant exploration, with results that stimulate further studies.

Keywords: Ethnomusicology. Guitar. Cariri.







Ficha Técnica

Título: Homenagem aos Irmãos Aniceto

Gênero: Música

Duração: 1'48"

Ano de produção: 2020

Dimensões (pixels): 1980 x 1080

Proporção (square/ratio) do vídeo exportado: 16:9

Codec/extensão: H.264/.mp4

Links externos: https://youtu.be/96YWp1h_mgU ("O Caboré"); <https://youtu.be/ezgDBT54pNo> ("A Dança dos Sapos")



<http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>

Direitos de imagem e som (suas e/ou de outros):

Eu, **Isaac Helder Alves Silva**, declaro ser responsável pelos direitos relativos ao vídeo inscrito, incluindo direitos autorais, trilha sonora e direitos de uso de imagem de terceiros. Destarte, assumo plena e exclusiva responsabilidade legal por qualquer litígio decorrente da exibição ou uso do vídeo junto à Revista Vazantes, isentando, portanto, a mesma de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros.



> Danielle de Oliveira
Cardoso Joia | **Choro de minha mãe**

I Resumo: A obra “Choro de minha mãe”, é consequência de um mini vídeo com a representação de uma criança indígena, morta pela Covid-19, se despedindo de sua mãe. Uma espécie de fábula Yanomami para falar dessas inúmeras perdas indígenas, essas dores, mensurar o imensurável. Inspirado nas inúmeras reportagens sobre as mães Yanomami que tiveram os corpos de seus filhos, mortos pela Covid-19, enterrados sem sua autorização, quando o ritual funerário Yanomami não permite tal prática. O trabalho faz parte de uma série de experimentos para a criação de um texto teatral, dentro da disciplina Modos de Composição Texto e Cena, no Mestrado Profissional em Artes.

I Palavras - chave: Yanomami. Covid-19. Vídeo Arte.

> Danielle de Oliveira Cardoso Joia.
Graduada em Indumentária, em Cenografia e em Arquitetura e Urbanismo, todas pela UFRJ com especialização em Light Design pela Universidade Veiga de Almeida, RJ. Realiza Mestrado Profissional em Artes no IFCE. Atuou como professora da Pós Graduação em Carnaval e Figurino da UVA-RJ, do Bacharelado em Dança da UFRJ e do Bacharelado em Artes com habilitação em Figurino e Indumentária do SENAI, CETIQT. E.mail: dannydeocardoso@gmail.com

Danielle de Oliveira
Cardoso Joia | **Cry of my mother**

Abstract: The work “Cry of my mother” is the result of a mini video with the representation of an indigenous child, killed by Covid-19, saying goodbye to his mother. A kind of Yanomami fable to talk about these countless indigenous losses, these pains, to measure the immeasurable. Inspired by the numerous reports about Yanomami mothers who had the bodies of their children, killed by Covid-19, buried without their permission, when the Yanomami funeral ritual does not permit such a practice. The work is part of a series of experiments for the creation of a theatrical text, within the course Text and Stage Composition Modes, in the Professional Masters in Arts.

Keywords: Yanomami. Covid-19. Video Art.







Transcrição de falas

Mãe escuta o seu choro por causa da minha morte e não entendo?!

Você sabia que eu estava morrendo no dia em que eu nasci! Todos nós, mãe, morremos um pouco todos os dias e nosso povo começou a morrer desde 1500, com mais invasão do que descobrimento.

Mãe eu sei que a dor faz você chorar, sei que você chora a saudade do que vivemos e a tristeza do futuro que não teremos. Saiba que eu não sinto mais dor.

Deram um remédio para a dor do meu corpo chamado tempo. O tempo que os homens brancos também tomam mas de forma errada. Tome um pouco deste tempo, mãe, para curar a sua dor. O efeito dele é rápido e a dor se transforma em gratidão.

Meu coração está cheio de gratidão agora pelo seu leite que me alimentou, pelo seu colo que foi a contigo e abrigo, pelo seu ventre que me deu a luz.

Mãe existem Marias, Mahis, Marielles, Malês, que choram dores de outros povos, dores como as nossas causadas pelo homem branco. Chore com elas as suas dores, não chore por mim, pois eu estarei por aqui sempre. Sem o ritual da minha morte eu estarei no cantar do Uirapuru, nas águas dos rios, nas árvores da mata e dentro do seu coração.

Ficha Técnica**Título:** Choro de minha mãe**Gênero:** Vídeo Arte**Duração:** 01'45"**Ano de produção:** 2020**Dimensões (pixels):** 1080 x 2048**Proporção (square/ratio) do vídeo exportado:** 4:3**Codec/extensão:** H.264**Link externo:** <https://vimeo.com/465144832><http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>**Direitos de imagem e som (suas e/ou de outros):**

Eu, **Danielle de Oliveira Cardoso Joia**, declaro ser responsável pelos direitos relativos ao vídeo inscrito, incluindo direitos autorais, trilha sonora e direitos de uso de imagem de terceiros. Destarte, assumo plena e exclusiva responsabilidade legal por qualquer litígio decorrente da exibição ou uso do vídeo junto à Revista Vazantes, isentando, portanto, a mesma de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros.



> Cecília Lauritzen
 >> Igor Miranda
 >>> Lívio Diego Duarte Brandão
 >>>> Lucas Galdino
 >>>>> Sâmia Ramare

CEP: Carta ao/à espectador/a pandêmico/a

I Resumo: A ação performativa intitulada “Carta à/ao espectador/a pandêmico/a - CEP” consiste na distribuição de cartas endereçadas ao/à pedestre-espectador/a anônimo/a. As cartas são afixadas de modo visível em locais públicos que fiquem próximos às casas dos pesquisadores. Nestes locais são instalados pontos de coleta, pois ao/à pedestre-espectador/a é dada a possibilidade de responder à carta de modo físico ou eletrônico. Todo o processo de escrita, distribuição, coleta e leitura das cartas foi registrado em vídeo para produção do presente material audiovisual.

I Palavras - chave: Ação performativa. Ocupação artística. Espaço urbano. Pandemia. Pedestre-espectador/a.

> Cecília Lauritzen é Professora Assistente do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri (URCA), amante das cidades, de suas feiras, cores e contrastes. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, cuja tese investigou a noção de recepção acidental. Líder do Grupo de Pesquisa “Ocupações Artísticas da Cidade” vinculado ao CNPq.
 E.mail: cecilia.campos@urca.br

>> Igor Miranda é ator, arquiteto e urbanista e professor. Mestre (UFRJ) e doutorando em Urbanismo (ULisboa), realiza pesquisas relacionadas à mobilidade no espaço público desde a graduação (UEMA). Atualmente ministra disciplinas relacionadas à cidade, espaço público e planejamento urbano no Centro Universitário Paraíso, em Juazeiro do Norte - CE.
 E.mail: igor.mp.arq@gmail.com

>>> Lívio Diego Duarte Brandão é Técnico em Meio Ambiente pela FATEC Cariri/CENTEC, Engenheiro Agrônomo pela UFCA e possui licenciatura interrompida em Artes Visuais pela URCA (três semestres cursados); atua nas áreas de arte e educação. Artista e produtor cultural independente, com enfoque em artes visuais, performance, literatura e artes integradas.
 E.mail: liviodosertao@gmail.com

>>>> Lucas Galdino é Licenciado em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Membro do Grupo de Pesquisa Ocupações Artísticas da Cidade. Técnico em Figurinista, Desenhista de Moda, Costureiro pelo Senac, Crato. Horizontalizando relações cênicas no Coletivo Cínicas, grupoperformance. Fundador do espaço inusitado para as artes, Quebrada Cultural, Triângulo, Juazeiro do Norte, Cariri, Ceará.
 E.mail:lucascaldins@gmail.com

>>>>> Sâmia Ramare é artista, professora, pesquisadora, Graduada em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Desde 2004 desenvolve pesquisas dentro do campo das Artes Cênicas. Integrante da Equipe de Gestão da Associação Grupo Ninho de Teatro e Produções Artísticas. Pesquisadora do Grupo Ocupações Artísticas da Cidade, (URCA) vinculado ao CNPq.
 E.mail samiaoliveira42@gmail.com

Cecília Lauritzen
Igor Miranda
Lívio Diego Duarte Brandão
Lucas Galdino
Sâmia Ramare

Letter to the pandemic spectator - CEP

Abstract: The performative action entitled *Letter to the pandemic spectator - CEP* consists of letters distribution addressed to the anonymous pedestrian-spectator. The cards are visibly posted in public places close to the researchers' homes. Collection points are installed in these places, as the pedestrian-spectator is given the possibility to answer the letter physically or electronically. The entire process of writing, distributing, collecting and reading the letters was recorded on video to produce the present audiovisual material.

Keywords: Performativeaction.Artisticoccupation.Urbanspace.Pandemic.Pedestrian-spectator







Realização

Ocupações Artísticas da Cidade

Roteiro - cartas

Ocupações Artísticas da Cidade

Captação de vídeo

Ocupações Artísticas da Cidade

Performers

Cecília Lauritzen

Igor Miranda

Lívio Brandão

Lucas Galdino

Sâmia Ramare

Narração

Lucas Galdino

Edição

Igor Miranda

Agradecimentos

Universidade Regional do Cariri - URCA

Conselho Nacional de Desenvolvimento

Científico e Tecnológico - CNPq

Centro Universitário Paraíso - UNIFAP

Pedro Jácome de Moura Júnior

Marina Lauritzen

Ficha Técnica

Título: Carta à/ao espectador/a pandêmica/o

Gênero: Videoperformance

Duração: 04'18"

Ano de produção: 2021

Dimensões (pixels): 1280 x 720

Proporção (square/ratio) do vídeo exportado: 16:9

Codec/extensão: H.264

Link externo: <https://youtu.be/yHgjRFXxKuM>



<http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>

Direitos de imagem e som (suas e/ou de outros):

Eu, **Cecília Lauritzen Jácome Campos**, declaro ser responsável pelos direitos relativos ao vídeo inscrito, incluindo direitos autorais, trilha sonora e direitos de uso de imagem de terceiros. Destarte, assumo plena e exclusiva responsabilidade legal por qualquer litígio decorrente da exibição ou uso do vídeo junto à Revista Vazantes, isentando, portanto, a mesma de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros.

> Rodolfo Morais de Andrade
 >> Auris Flor Maciel da Silva
 >>> Quéfren Arsênio Rodrigues
 >>>> Walisson Angélico de Araújo

Metodologias de Pesquisa no Cariri: Entrevista com Leonardo Guelman*

I Resumo: A presente entrevista realizada com o Professor Leonardo Guelman, docente, escritor e pesquisador da arte e da cultura brasileira, abre um ciclo de ações realizado pelo grupo de Pesquisa FiloMove em 2020, na Universidade Federal do Cariri. Procuramos pistas que nos auxiliem no desenho de estratégias para abordar o campo da cultura popular e da tradição na Região do Cariri, no sul do Ceará. Segundo Guelman, tradição é linguagem, e ninguém é dono dela; destacando-se o conversar como uma ação, a ação de dar voltas com o(s) outro(s) em um espaço-tempo não cristalizado, com múltiplos atravessamentos que não são lineares. Neste texto, a partir das respostas do pesquisador, compreende-se o território como espaço de partilha, de disputa, de afirmação, de expansão das subjetividades e das expressões. Enfatizando as relações horizontais e de afeto, o filósofo narra seus percursos e suas metodologias transdisciplinares desenvolvidas no Cariri cearense.

I Palavras - chave: Filosofia. Metodologia. Território. Cariri cearense.

> Graduado em Letras, Português/Inglês pela Universidade Anhanguera de São Paulo e graduando em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA). Pesquisador do Grupo FiloMove [https://linktr.ee/filomove], Projeto *Filosofias do Corpo no Cariri Cearense*, contemplado pela Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (PRPI) da UFCA e bolsas CNPQ e Funcap.
 E-mail: rodolfoandrade0@hotmail.com
ORCID 0000-0002-3935-0556

>> Graduanda em Licenciatura em Filosofia na Universidade Federal do Cariri (UFCA). Pesquisadora do Grupo FiloMove [https://linktr.ee/filomove], Projeto *Filosofias do Corpo no Cariri Cearense*, contemplado pela Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (PRPI) da UFCA e bolsas CNPQ e Funcap.
 E-mail: aurislaniasilva4@gmail.com
ORCID 0000-0001-5733-5950

>>> Graduando em Licenciatura em Filosofia na Universidade Federal do Cariri (UFCA). Pesquisador do Grupo FiloMove [https://linktr.ee/filomove], Projeto *Filosofias do Corpo no Cariri Cearense*, contemplado pela Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (PRPI) da UFCA e bolsas CNPQ e Funcap.
 E-mail: arseniorodrigues3@gmail.com
ORCID 0000-0002-8839-8679

>>>> Mestrando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri (UFCA) com intercâmbio na Universidade do Algarve. Pesquisador do Grupo FiloMove [https://linktr.ee/filomove], Projeto *Filosofias do Corpo no Cariri Cearense*, contemplado pela Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da UFCA e bolsas CNPQ e Funcap.
 E-mail: walissonangelico@gmail.com
ORCID 0000-0002-8803-0292

* Trabalho desenvolvido no contexto do Projeto de Pesquisa *Filosofias do corpo no Cariri cearense*, coordenado pela Profa. Dra. Natacha Muriel López Gallucci, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), da Funcap, da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal do Cariri (PRPI-UFCA) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Rodolfo Morais de Andrade
Auris Flor Maciel da Silva
Quéfren Arsênio Rodrigues
Walisson Angélico de Araújo

Methodologies of Research in Cariri (southern Ceará region): Interview with Leonardo Guelman

Abstract: This interview conducted with Professor Leonardo Guelman, professor, writer and researcher of Brazilian art and culture, opens a cycle of actions carried out by the FiloMove Research group in 2020, at the Federal University of Cariri. We are looking for clues to help us design strategies to approach the field of popular culture and tradition in the Cariri Region, in southern Ceará. According to Guelman, tradition is language, and no one owns it; standing out the conversation as an action, the action of going around with the other(s) in a non-crystallized space-time, with multiple and non-linear crossings. In this text, based on the researcher's answers, the territory is understood as a space for sharing, dispute, affirmation, expansion of subjectivities and expressions. Emphasizing the horizontal and affective relationships, the philosopher narrates his trajectories and his transdisciplinary methodologies developed in Cariri, Ceará.

Keywords: Philosophy. Methodology. Territory. Cariri cearense.

Introdução

A presente entrevista foi realizada em 24 de agosto de 2020, via videoconferência pelo *Zoom*, mediada pelos bolsistas do Grupo de Pesquisa FiloMove. O encontro faz parte das atividades de mapeamento desenvolvidas na pesquisa *Filosofias do corpo no Cariri cearense*, contemplada pelo Edital da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal do Cariri (UFCA) 2020, em Juazeiro do Norte, Ceará e com bolsas CNPQ e Funcap. O projeto teve como objetivo geral mapear, analisar e compreender os aspectos metodológicos, filosóficos e estéticos ativados nas pesquisas sobre performances artísticas corpóreo vocais do Cariri cearense. Abrindo as atividades desta investigação, a entrevista com o Professor Dr. Leonardo Caravana Guelman foi a primeira de sete entrevistas do grupo com investigadores de diferentes áreas. A equipe buscou, nestes diálogos, experiências e dispositivos teórico-metodológicos úteis aplicados em investigações transdisciplinares na contemporaneidade do sul cearense do estado do Ceará.

Nesta entrevista, realizada pelos bolsistas, indagaram-se as metodologias apresentadas por Leonardo Caravana Guelman, professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), no Rio de Janeiro, Brasil. Em um relato reflexivo, o professor partilha percursos realizados em Juazeiro do Norte e outras cidades do Cariri

cearense, jogando luz sobre a transdisciplinaridade entre arquitetura e filosofia, hermenêutica e estudos culturais, entre outros temas.

A trajetória de Leonardo Caravana Guelman é ampla; ele é escritor, pesquisador da arte e da cultura brasileira, possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (1986); mestrado em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1997) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2011). Atualmente leciona no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da UFF, realizando pesquisas voltadas para o campo das narrativas sociais e da sustentabilidade das manifestações tradicionais; com especial interesse pelas territorialidades do interior do Brasil, expressando os atravessamentos entre o rural e o urbano. Atualmente, coordena o projeto *Prospecção e Capacitação em Territórios Criativos*. Em seu vasto currículo também contam a coordenação do Projeto *Rio com Gentileza*, que promoveu duas ações de restauração (em 2000 e em 2010) da obra mural do Profeta Gentileza no Rio de Janeiro, e a curadoria do Teatro Raul Cortez entre 2007 e 2008.

Entre suas publicações estão os livros *Brasil, Tempo de Gentileza* (Niterói: EDUFF, 2000); *Universo Gentileza* (Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2008); *Livro Urbano do Profeta Gentileza* (Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2011), - escrito em parceria com Luiz Eduardo Amaral e Marianna Kutassy -; e *Territórios Criativos: Cariri, Quilombo Machadinha, Madureira e Paraty* (Niterói: Mundo das Ideias, 2017) – resultado de um projeto da Universidade Federal

Fluminense (UFF) e da Secretaria de Políticas Culturais do Ministério da Cultura (MinC).

Pensando em outros territórios e culturas possíveis, esta entrevista expressa que a cultura não é um processo aprisionado no tempo, e sim um exercício, uma *práxis* em processo constante de encontros, partilhas, tradições e disputas, como acontece no Cariri, região localizada ao Sul do Ceará, Brasil.

Entrevista com Leonardo Guelman (metodologias de pesquisa no Cariri)

Entrevistadores: Boa tarde, professor Guelman. É uma grande alegria tê-lo conosco participando da pesquisa sobre metodologias de pesquisa no Cariri. Gostaríamos de iniciar este momento perguntando em que sentido sua trajetória se cruza com as artes, as linguagens e/ou produções do Cariri? Você se considera um pesquisador da cultura urbana ou rural dentro do âmbito político e cultural?

Leonardo Guelman: Então, eu acho que o Cariri entra na minha trajetória a partir de um profundo interesse por essas territorialidades do interior do Brasil, principalmente pelo tema do sertão. Embora o Cariri de alguma forma seja um oásis, considerado uma área mais amena, apesar de estar também sujeito às secas, é um território que está ali insulado, no meio do sertão, a 500 km de todas as capitais do Nordeste. O Cariri tem uma importância

1 Sacerdote católico brasileiro Padre Cícero Romão Batista, que na devoção do popular é considerado santo responsável por reunir milhares de pessoas em Juazeiro do Norte para as tradicionais Romarias – experiências religiosas de peregrinação e fé. Acesse o link aqui: https://museu-vivo-do-padre-cicero.ueniweb.com/?utm_campaign=gmb#header. Acesso em: 03 jun. 2021.

muito grande, cultural, ecológica, ambiental, devocional, claro, pela figura absolutamente única e central do Padre Cícero¹. Todo o trabalho inaugural que foi desenvolvido expressou um *ethos*; um modo de vida que também hoje vai se desdobrando, se debatendo com as questões da capital – Juazeiro do Norte -, que hoje é uma metrópole.

Você tem a cidade sagrada, a cidade antiga em torno ali dos monumentos, dos templos. Passando pelo Salesiano e pelo Triângulo, bairros de Juazeiro do Norte, a gente observa que há um desejo muito grande de metrópole. Eu acho que essa relação entre rural e urbano está presente, mas nosso interesse como pesquisadores é perceber, inclusive, os seus atravessamentos. No caso de Juazeiro do Norte, você tem esses dois elementos às vezes convivendo na calçada; essa fronteira entre a terra e o cimento, o rural e o urbano. E eu acredito que o que conjuga isso tudo é essa matriz da religiosidade e da cultura popular.

Então meu interesse, a princípio, dá-se mais por espaços fora dos grandes centros, mas também me interessa muito essa conjugação entre as culturas tradicionais e as dinâmicas urbanas; ver como se relacionam. Juazeiro do Norte realmente é um encontro, e isso tem que se dar num processo de aproximação. Acho que em qualquer realidade que a gente vá a trabalhar, temos que construir metodologias aproximativas, processos compreensivos. A compreensão é muito importante, porque ela se volta para essas experiências no sentido do mundo da vida: qual é a vivência que está ali? Qual é a imersão que nós podemos fazer naquele espaço, naquela família? E eu sugiro que essa relação é

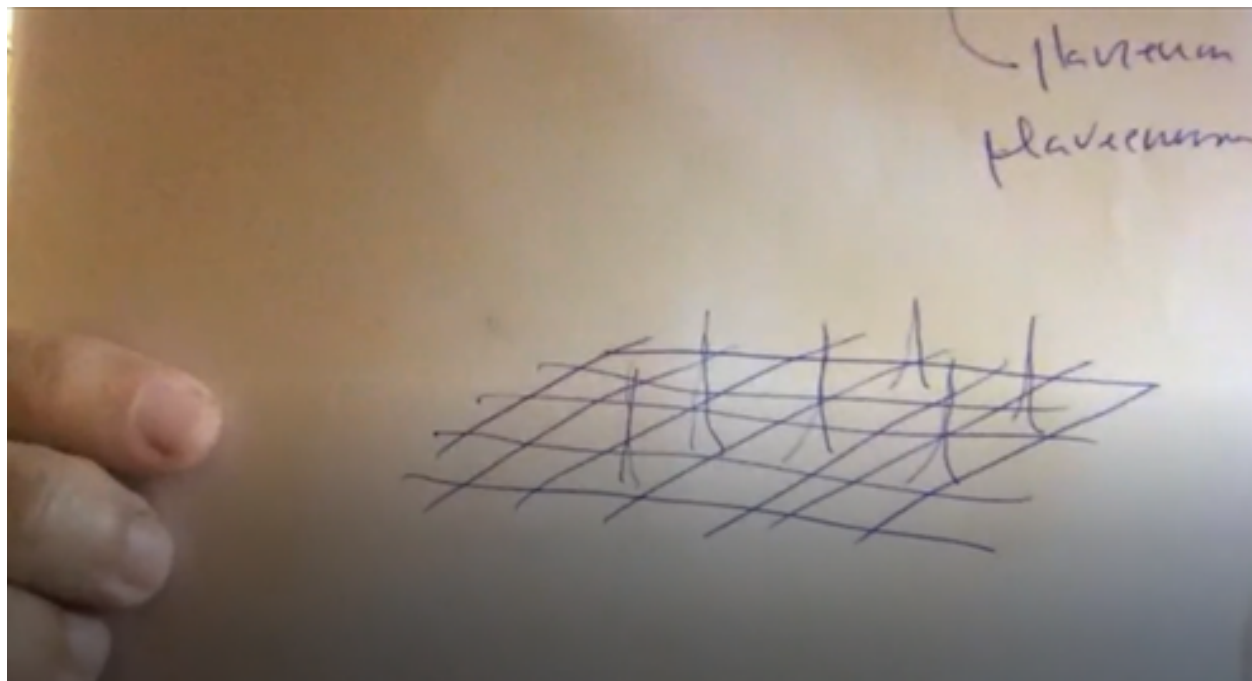
2 Segundo a Lei 13.351 do Governo do Ceará, decretada em 22 de agosto de 2003, institui-se o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE). No Art. 1º, o parágrafo único apresenta a seguinte definição: “Será considerado, para os fins desta Lei, como Mestre da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará e, para tanto Tesouro Vivo, apto, na forma prevista nesta Lei, a ser inscrito junto ao Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará, a pessoa natural que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará”. Acesse o link aqui: <https://www.al.ce.gov.br/legislativo/tramitando/lei/13351.htm>. Acesso em: 03 jun. 2021.

3 O termo brincante remete aos artistas populares dedicados aos folguedos. Os brincantes desenvolvem encenações a partir de músicas, danças, performance e dramatização; participando de reisados, apresentações de bandas cabaçais (que utilizam instrumentos feitos de cabaças), maracatus, entre outras manifestações populares e de tradição.

muito afetiva, ela é um processo de construção de amizades, inclusive, de cumplicidades, para que a coisa se dê de uma forma ampliada na relação com os Mestres da Cultura², com os brincantes³; se encaminhando para compreender o que aquela tradição está dizendo.

Entrevistadores: Em que se fundamentou sua escolha por esse campo de estudo e de

Figura 1: Arqueo-escrita. Desenho de Leonardo Guelman



Fonte: entrevista com Leonardo Guelman. Diário de Campo. Grupo de Pesquisa FiloMove. Projeto *Filosofias do Corpo no Cariri Cearense*.

pesquisa?

Leonardo Guelman: No caso do *Projeto dos Territórios Criativos*, surgiu em uma aproximação com o Ministério da Cultura, com a Secretaria da Economia Criativa na época – isso já tem uns cinco ou seis anos. O Plano Nacional de Cultura previa o fortalecimento de territórios criativos; só que essa noção de territórios criativos é um intuito um pouco flutuante. Normalmente, ela prioriza os empreendimentos de maior porte, que eles chamam de *clusters*⁴, os birôs; de alguma forma, a economia já consolidada ou em expansão. E nós, nesse projeto, entendemos que era preciso trabalhar com atores granulares, inclusive atores mais precários; aproximar a economia criativa de territórios mais frágeis, mais precarizados, comunidades quilombolas, comunidades indígenas, Mestres(as) e brincantes que estão, de alguma forma, quase à deriva, sem um apoio maior, sem um olhar mais atento dos governos ou do Estado. Então a pesquisa se deu nesse âmbito, de pensar uma economia de estreita relação com as matrizes do patrimônio.

Entendo que no chão, no solo do território, estão depositadas essas matrizes, como se fosse uma primeira arqueologia, sabe? Se a gente escavasse do chão, o que iríamos achar ali? As matrizes que estão ali. Pensar uma economia que se possa articular com eles, mas sempre partindo da cultura, sempre partindo dessas matrizes, e não o contrário, que é submeter essa expressão a uma economia externa, um princípio de economia, como se

4 Cluster é um termo que veio do inglês e que, em português, significa “aglomerar” ou “aglomeração”, sendo utilizado em vários contextos. Na computação, o termo faz referência a estruturação de sistema que une dois ou mais computadores como se fossem apenas um, sendo uma forma de aumentar a eficiência dos processadores, e os clusters continuam passando por renovações para melhorar o desempenho, como um único sistema integrado atuando conjuntamente para processar dados e executar tarefas.

você tivesse que ativar aqueles lugares a partir de uma economia externa. A economia tem que ser intrínseca. Em vez de uma economia de mercado, uma cultura com mercado, mas é sempre a cultura. É uma economia de alguma forma vinculada à cultura, e não o contrário.

Entrevistadores: Que metodologias você utilizou para desenvolver suas pesquisas no Cariri cearense, considerando o alto teor de religiosidade e misticismo na região?

Leonardo Guelman: Acredito que em primeiro lugar tem que haver empatia forte pelo tema ao qual o pesquisador está se aproximando. E essa perspectiva provinda da fenomenologia⁵, que pensa o mundo da vida, a vivência, o afeto, a compreensão... Todos esses são elementos que você não encontra chegando com uma planilha para ser preenchida com dados objetivos. Quantos postes tem nessa rua? Quantas árvores têm nessa rua? Quantos trechos da calçada estão sem cobertura? Quantas fachadas têm isso? A pessoa que fizer esse tipo de trabalho sairá com um diagnóstico, mas ela, provavelmente, não terá compreendido o que é aquela rua. Uma pessoa que mora naquela rua já sabe onde o bueiro está quebrado, onde ela tem que desviar, onde o cachorro é bravo e ela já atravessa para o outro lado da rua. Isso é um nível de compreensão, e nós, como pesquisadores, como pessoas que nos deixamos afetar, temos que nos impregnar disso, produzirmos uma imersão. E essa imersão acontece em um processo aproximativo mesmo. É a diferença da

5 A Fenomenologia surge na filosofia contemporânea de Edmund Husserl (1859-1938) como método descritivo, reflexivo e crítico; embora o termo tenha uma longa trajetória de usos na história da filosofia. Em Husserl, há um profundo interesse pela descrição da experiência vivida. “Nas suas *Investigações lógicas* (1900-1901) Husserl começou a indicar que o interesse pela fenomenologia remete não só a isso que aparece ou se manifesta ao homem em condições particulares, mas aquilo que aparece ou se manifesta em si mesmo, como é em si, na sua essência. É verdade que para Husserl o fenômeno neste sentido não é uma manifestação natural ou espontânea da coisa: exige outras condições, que são impostas pela investigação filosófica como fenomenologia (v.)” (ABBANGNANO, 2007, p. 437).

6 A renovação do Sagrado Coração de Jesus, ou festa de renovação, é uma continuidade da consagração das famílias ao Sagrado Coração de Jesus. No mês de dezembro começa a temporada de renovações, mas, geralmente, é realizada na data do nascimento do primeiro filho ou no aniversário de casamento. Depois do ato religioso da família, são servidas comidas e bebidas (sem álcool) aos convidados. Para finalizar, no decorrer da renovação podem ocorrer apresentações artísticas.

compreensão para o conhecimento.

A compreensão supõe que você esteja compreendido naquilo que você quer compreender. Por exemplo, uma criança que com três anos de idade já está em uma roda de candomblé, essa religiosidade entra para ela num nível absolutamente compreensível, porque ela está compreendida naquele fato. Uma criança que participa de uma renovação⁶ na sua casa, na casa da sua família, tudo aquilo para ela entra como uma linguagem absolutamente corrente e estruturante da vida dela. Os processos compreensivos são assim: vivências extremamente intensas e que vão produzindo a compreensão de nós mesmos.

Quanto mais a gente puder estabelecer processos compreensivos com as realidades que pesquisamos, se dando no campo dos afetos, vai se construindo a acolhida das pessoas, e por outro lado, você também vai acolhendo as pessoas. E, para além de um interesse em alguma coisa, o que vai se dando ali é um laço de relações, e acredito que essa é a base da pesquisa. Inclusive potencializar muito a conversa. Aqui é uma entrevista, mas também é uma conversa, porque a entrevista é algo muito duro, mas conversar é dar voltas com o outro. E ao dar voltas com o outro, as coisas vão se costurando internamente também e se produzem determinados vínculos. Isso é o que estrutura a relação, é tudo construído no afeto. Falta muita coisa, então o que as comunidades e grupos têm é muita ressonância entre eles, esse vínculo muito ativo, que é o que possibilita que cada um contribua com

7 Segundo Lawrence K. Schmidt (2012), a hermenêutica é a arte de compreender o que outra pessoa quer dizer com suas expressões da linguagem, entendendo o lado gramatical e o lado psicológico da linguagem e da comunicação. A palavra "hermenêutica" pode ser traduzida como "interpretação". Portanto, o objetivo da hermenêutica é entender o que de fato foi dito pelo autor da fala, percebendo suas intenções e o contexto da fala e do autor.

8 Folia de Reis, Festa de Santos Reis ou Reisado são manifestações populares, cantos, entremezes e danças; produto do sincretismo entre rituais afrodescendentes e festividades católicas introduzidas pelos portugueses no Brasil colonial. No último dia do ciclo que acontece entre o Natal e o Dia de Reis, são coroados no Cariri o rei e a rainha. Em geral, as festas são realizadas nas ruas e terreiros da região, como procissões em que cada bairro apresenta seus grupos de tradição (BARROSO, 2013).

o outro. Eu entendo mais ou menos isso; se eu tivesse que puxar uma linha de pesquisa, a fenomenologia acredito que ajudaria. Essa fenomenologia tem que ser aplicada a cada um, para que você ache a medida dessa fenomenologia nessa relação. Entendo que é um processo de compreensão a partir da hermenêutica⁷: compreender, interpretar e aplicar. A tradição é um contínuo processo de compreensão, interpretação e aplicação para entender que essa tradição está em movimento também, e isso é um ponto fundamental do qual eu quero falar, que é pensar que a tradição está viva e é continuamente recriada.

A tradição não é um resíduo que está ali, uma sobra do passado, a tradição está viva na linguagem, no dia a dia, na gestualidade, nos folguedos. Tudo isso é tradição de linguagem. As danças, os cantos, para além de repertório. Não é um repertório cristalizado, ele é um repertório gestual que é continuamente reatualizado. Então uma criança não brincará como seu avô; um brincante não brinca como seu pai, pois ele reatualiza para o seu corpo e para a sua realidade como que ele vai fazer aquilo. Por exemplo, um brincante de reisado⁸ também está escutando *funk*, também está escutando outras músicas, vendo televisão, na internet. Então são vários domínios, regimes semióticos que o atravessam. Para que aquela tradição faça sentido para não se tornar uma "coisa de velho", aquilo tem que entrar como uma realidade dele. Por isso que a tradição se aplica diferentemente a cada contexto, a cada geração, porque para que ele a compreenda e a interprete, ela tem que chegar de uma outra forma, e é isso que dá vida à tradição. A tradição é aquilo que é

transmitido e vai sendo traduzido de uma maneira diferente, que faça sentido para ele, para aquele jovem, para aquele praticante.

Entrevistadores: Que contribuições e achados considera relevantes dentro de suas investigações no Cariri?

Leonardo Guelman: A tradição é linguagem, então ninguém é dono da tradição. Esse é o primeiro elemento: ninguém pode se considerar dono da tradição, porque ela não tem dono. E o Mestre, como diz Guimarães Rosa⁹, é quem, de repente, aprende; está sempre aprendendo e nós também. Aquele que se acha dono da tradição, talvez não seja o verdadeiro Mestre. Esse é um terreno de partilha de saberes; o(a) Mestre(a) não é só aquele(a) que conhece os percalços da tradição, os repertórios. É alguém que tem uma liderança em outros níveis, uma liderança ética, política, de alguma maneira na sua comunidade. A gente precisa perceber isso, essas relações ampliadas que estão ali nessa troca de saberes, nessa contínua passagem da sabedoria pela oralidade, pela gestualidade. Não é um conhecimento escrito, não é um conhecimento dos livros, é uma outra forma de saber que a gente vai encontrar, e esses saberes precisam ser valorizados, precisam ser visibilizados.

9 João Guimarães Rosa (1908 – 1967) foi um escritor, diplomata, novelista, romancista, contista e médico brasileiro. Dentre suas obras publicadas contam *Sagarana* (1946) e *Grande Sertão: Veredas* (1956). Sobre Guimarães Rosa, disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/biografia>. Acesso em: 13 jul. 2021.

10 O sociólogo, investigador, escritor e poeta português é atualmente Professor Catedrático jubilado da Faculdade de Economia de Coimbra (UC). O investigador tem escrito e publicado nas áreas de sociologia do direito, sociologia política, estudos pós-coloniais, e sobre temas relacionados aos movimentos sociais, como globalização, democracia e direitos humanos. O pesquisador tem trabalhos de campo realizados em Portugal, Brasil, Colômbia, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Bolívia e Equador. Disponível em: <https://ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/boaventura-de-sousa-santos>. Acesso em: 10 jul. 2021.

11 O Candomblé é uma religião afro-brasileira derivada de cultos tradicionais africanos, na qual há crença em um ser supremo e culto dirigido a forças da natureza personificadas como ancestrais divinizados.

12 Conhecido como um redemoinho que se forma em rios, o rebojo é causado pela densidade da água e por uma formação geomorfológica – tipo de relevo existente no local. A correnteza desce para o fundo, encontra resistência e, desse momento de atrito, se forma um movimento circular que pode arrastar o que encontra próximo para o fundo do rio. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia/rebojo-conheca-o-fenomeno-natural-que-assusta-os-navegantes-da-amazonia>. Acesso em: 14 jul. 2021.

13 O termo “matuto” é atribuído àqueles indivíduos que vivem no campo, sendo por muitas vezes usado de forma pejorativa para se referir a pessoas “sem conhecimentos” e “seres sem instrução”; relativo a hábitos e maneiras próprios da vida no campo. Também pode referir-se a pessoas tímidas e retraídas.

Como diz o sociólogo Boaventura de Sousa Santos¹⁰, “a modernidade produz ausências”, ela vai invisibilizando essas práticas, ela vai deslegitimando, descredenciando essas práticas como se fossem práticas menores, como se fossem nichos de ignorância, nichos de credices. Isso em todos os âmbitos: nas medicinas tradicionais; nas diversas formas de religiosidade; nos saberes, por exemplo, do Candomblé¹¹, que são extremamente complexos e extremamente ricos. Todas essas matrizes de compreensão do mundo são descredenciadas por uma racionalidade de matriz eurocêntrica que de alguma forma subordina esse descolamento do homem *[sic]* da própria natureza. Então, esses processos aproximativos implicam, também, em uma abertura para esses diversos saberes. Como o Boaventura de Sousa Santos afirma: uma ecologia dos saberes, que precisa reconhecer essa diversidade de saberes e o quanto eles podem nos ajudar.

Um indivíduo urbano pode não reconhecer uma roda d’água¹² no rio, enquanto um “matuto”¹³ sabe que se entrar ali, ele morre. Então existem diversos saberes que são dominados por culturas diferentes, e no lugar de hierarquizar esses saberes, a gente precisa reconhecer o quanto cada um deles pode nos ajudar, o quanto se complementam numa perspectiva ampliada de integração de saberes. Acredito que é chegar nessas comunidades, perceber a força que há nelas e a força que há nesses saberes que estão em cada um, nesses Mestres e Mestras.

Entrevistadores: Em que sentido você acha que o Governo do Estado e o Governo Federal têm contribuído ou retardado o processo de mapeamento e a valorização à cultura regional?

Leonardo Guelman: Eu acho que a realidade do Ceará é muito diferente da realidade do Brasil. Em âmbito federal, desde que houve a destituição da presidenta Dilma, o Michel Temer desde o início tentou acabar com o Ministério da Cultura, porque a área da cultura é a resistência, que reagiu a ele com o “Fora Temer”. Nesta conjuntura não há interesse na educação, a tendência é privatizá-la; tampouco há interesse em cultura, só se aceita a cultura domesticada. Não há política em âmbito federal no Brasil. Nesse momento e estão demonstrando isso com a Cinemateca¹⁴ brasileira, ou seja, atacando a memória, porque é um princípio das forças reativas. Para entender a conjuntura atual, a gente precisa entender o que Nietzsche¹⁵ chamava de “forças reativas”: as forças ativas são as forças de emancipação, de transformação; as forças reativas são sempre forças de contenção e binárias. O reativo é sempre binário, ele cria dois lados para que um prevaleça sobre o outro. Então a realidade brasileira hoje, não só no âmbito da cultura, mas também em vários âmbitos, é muito reativa.

14 A Cinemateca Brasileira é um dos maiores acervos de cinema da América Latina e casa da produção audiovisual do país. Desde 2013, a Cinemateca enfrenta crise financeira que vem se agravando nos últimos anos. Disponível em: <http://cinemateca.org.br/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

15 Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844 - 1900) foi filósofo e filólogo alemão; poeta e crítico cultural. Dedicou sua obra à filosofia, à ciência, à moral e à religião. Dentre suas obras publicadas, constam *A genealogia da moral* (1887) e *Assim falou Zaratustra* (1883). Disponível em: <https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

16 Territórios Criativos é um projeto de parceria da Universidade Federal Fluminense com o Ministério da Cultura para mapeamento de agentes dos territórios, capacitações e encontros para a consolidação de redes com a presença de grupos e movimentos locais. Foram desenvolvidas atividades em quatro territórios: Cariri, no Ceará; a comunidade indígena do Itaxim e os moradores do Quilombo do Campinho, em Paraty, Rio de Janeiro; no Quilombo da Machadilha, em Quissamã, Rio de Janeiro; e no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.lares.ie.ufrj.br/index.php/pt/projetos/territorios-criativos>. Acesso em: 14 jul. 2021.

17 Ailton Alves Lacerda Krenak, mais conhecido como Ailton Krenak, é um líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia indígena Crenaque. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01412>. Acesso em: 14 jul. 2021.

18 Romarias são atividades religiosas de peregrinação, manifestações populares ligadas, em geral, à relação entre os devotos e o santo de sua devoção. Os romeiros geralmente são pessoas que viajam de forma individual ou em grupos a lugares sagrados, como é o caso das romarias em Juazeiro do Norte em torno da fé no sacerdote católico brasileiro Padre Cícero Romão Batista. Sobre romarias: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/2253>. Acesso em: 14 jul. 2021.

19 O Ciclo de Reis é uma das comemorações mais características do Cariri cearense. Acontece entre o Natal e o Dia de Reis, 6 de janeiro. Em geral, as festas são realizadas na rua, como procissões, onde reisados, pastoris e lapinhas ganham expressividade no período das festividades em comemoração ao nascimento de Jesus.

O projeto que realizamos – os Territórios Criativos¹⁶ – não teria acontecido dentro do atual contexto, porque não interessa o fortalecimento das Comunidades, seu empoderamento e dos sujeitos. Interessa um modelo econômico hierarquizado com forte marca e presença do capital e um desrespeito total pela natureza. Destruição da natureza, destruição das florestas e fortalecendo aquela ideia de uma humanidade totalmente descolada da natureza, como vai dizer Ailton Krenak¹⁷.

Ceará e Pernambuco, por exemplo, são estados que de alguma forma conseguiram manter em nível da regionalidade, pelo menos em âmbito do estado, linhas de atuação, de valorização dessas expressões e dessas culturas. Talvez até pelo modelo de visão de cultura e visão política dos governos desses estados. E no município de Juazeiro do Norte, acredito que esteja um cenário melhor – porque também sempre oscila essa questão da força da cultura; a Secretaria de Cultura está vinculada às Romarias¹⁸ e Ciclo de Reis¹⁹, e é preciso mesmo uma atenção efetiva para essa matriz das tradições. Hoje em dia, o Nordeste é um espaço de resistência muito mais claro do que o Sudeste.

Entrevistadores: Desde o início das suas atividades, você tem percebido mudanças importantes nas relações entre cultura rural e urbana, cultura tradicional e popular, ou outras mudanças?

Leonardo Guelman: Talvez se a gente retomar essa importância do *habitat*, a relação entre urbano e rural não precisa ser tão contraditória; ela pode se dar como relações entre o campo e a cidade. Acredito que faz parte de uma ecologia perceber que diferentes modos de vida estão aí para que não faça unicamente só sentido viver na cidade; isso incha as cidades, as favelas, as periferias, lugares absolutamente sem condições, sem oferecer o mínimo, sem escolas, sem postos de saúde, às vezes sem os elementos necessários e basais para a vida social.

Esse êxodo rural também está dentro desse desequilíbrio. Essa questão de poder habitar novamente a área rural é muito interessante para estabelecer equilíbrios entre essas duas modalidades e as cidades não fiquem inchadas e o campo esvaziado. Em épocas de seca, em todo o Sertão, o campo é abandonado e as pessoas migram todas para as cidades, e depois é uma loucura viver nessas cidades. Precisa haver projetos ecológicos, de recuperação das áreas rurais, de recuperação do cultivo; isso envolve muitas contradições do Brasil, mas acredito que é justamente para superar essa contradição onde não deveria haver contradição.

Já as culturas populares e as culturas tradicionais, também têm um elemento em comum porque elas são culturas da imanência²⁰, são culturas horizontais. Tanto as culturas tradicionais como as populares em algum momento coincidem, porque se baseiam em relações horizontais de um com o outro, nos seus coletivos, nas suas formas de encenação

20 A imanência refere-se à articulação em meio ao mundo material, no qual, pelos sentidos do corpo, refere-se a algo que tem em si o seu início e o seu fim. Na imanência, Deus, o superior, não se separa da matéria. O pensador holandês Baruch Spinoza pensa sobre a ideia de um deus imanente como uma substância presente em tudo, diferente do que se pensaria com o conceito da transcendência, ou seja, não há princípio ou causa externa ao mundo, visto que para Spinoza, a produção da vida está contida na própria vida.

– seja o *funk*, seja o reisado. Elas são essencialmente horizontais, elas são culturas da relação dos seus coletivos. Isso é muito interessante: a força dessa horizontalidade da cultura. Você vai, por exemplo, em Belém do Pará, o carimbó, a cultura dos mercados; há esse elemento da imanência, da relação intrínseca, da relação entre sujeitos, entre pessoas, as redes, tudo isso são configurações muito interessantes que precisamos conseguir ativar e produzir sinergia com essas produções.

O período de reis também, em Juazeiro do Norte, tem uma questão muito forte da imanência; inclusive os conflitos que acontecem aí, da tradição com o cão²¹ e os reisados. Isso tem que ser compreendido. Mais do que contido, tem que ser compreendido qual é a tensão que está colocada aí. Essa é a tensão da cultura popular, ela é sempre insurgente. A cultura popular não deve ser domesticada, por isso é preciso entender, quando as insurgências acontecem dentro dela, qual a maneira de atuar. O que essa insurgência está dizendo? O que essas contradições estão dizendo? Mais do que reprimir, é preciso entender o que está colocado ali. Mas é a potência transgressiva da cultura popular que tem que ser valorizada, e não entender a cultura popular como uma cultura domesticada, pois isso que é de interesse das elites.

Culturas populares são horizontais e têm um componente de insurgência que é o movimento delas, que é a fibra dessas culturas e está aí nessa potência, nessa força, nessa teatralização do real; não é uma brincadeira de folclore. Aquilo faz sentido naquele território,

21 O cão é um dos personagens (brincantes) dos festejos do Ciclo de Reis. Estes brincantes saem às ruas mascarados e com chicotes longos para fazer “quilombo”, que podemos definir como corridas que vão abrindo passo e chamando a atenção antes dos Grupos de Reisado.

22 Antropólogo brasileiro e professor titular de Antropologia do Laboratório de Estudos da Sociedade Civil e do Estado (LESCE) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

23 Antropólogo brasileiro, arquiteto, urbanista e professor universitário da Universidade Federal Fluminense (UFF).

24 O livro “Quando a Rua Vira Casa”, originalmente publicado em 1980, é uma produção interdisciplinar sobre a apropriação dos espaços urbanos. A obra é uma produção dos autores antropólogos Arno Vogel e Marco Antonio da Silva Mello, com contribuições do ilustrador Orlando Mollica e dos antropólogos Felipe Berocan, Soraya Silveira Simões e Carlos Nelson Ferreira dos Santos.

25 Jane Butzner Jacobs (1916 – 2006), do Canadá, nascida nos Estados Unidos, foi escritora e ativista política. Sua obra mais conhecida é *Morte e Vida das Grandes Cidades* (1961), sendo esta produção uma dura crítica às práticas de renovação do espaço urbano nos Estados Unidos, nos anos de 1950. Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/biografia.php?idVerbete=1261&idBiografia=39>. Acesso em: 03 jun. 2021.

26 Bairro de Juazeiro do Norte considerado como um dos bairros mais caros para se viver na cidade, assim como um local que vem se desenvolvendo com a construção imobiliária de prédios residenciais e condomínios.

e tudo na vida daquelas pessoas é permeado por aquelas forças. E essa relação entre a casa e a rua em Juazeiro do Norte é incrível, nos bairros, ali no João Cabral, no Pio XI, todo o centro. Tem um livro muito interessante de um antropólogo chamado Arno Vogel²², junto com a colaboração do Carlos Nelson Ferreira dos Santos²³, que se chama “Quando a rua vira casa”²⁴, que foi uma pesquisa no bairro Catumbi, no Rio de Janeiro. Mas é muito interessante isso também, dialogando com uma socióloga americana chamada Jane Jacobs²⁵, que é essa importância do espaço da rua como casa, esse atravessar entre a rua e a casa. Juazeiro é muito isso, as casas têm aquela testada pequenininha de três metros e meio, quatro metros, e os terrenos muito compridos; fora aquilo que o Padre Cícero dizia: em cada casa um oratório, na entrada a sala de santo, depois o dormitório e no quintal a oficina de trabalho. Além disso, a rua como espaço de celebração, como o local onde você vai colocar a cadeira no final da tarde, onde as pessoas vão conversar e vão produzir juntos esse sentido de território.

Então eu volto a dizer: é uma cultura muito horizontal, diferente dessa coisa de querer habitar prédios de vinte andares e querer trazer para esses lugares outros modos de vida. Isso acontece nas franjas do território, como por exemplo na Lagoa Seca²⁶ e em outros bairros. Algumas pessoas têm a oportunidade de pisar o chão, mas não, elas preferem morar no vigésimo andar, em uma lâmina de vidro, para dizer que ele é moderno, que ele é contemporâneo, que ele tem dinheiro, que ele se pauta por outros valores. Então, vamos

potencializar o horizontal, as relações horizontais, os territórios e a saúde que está nisso.

Entrevistadores: Quais são/foram as principais resistências com que você se deparou durante sua pesquisa na cultura cariense? Caso possa situar algumas resistências, você considera que elas estejam vinculadas a grupos de grande vulnerabilidade social ou a outros fatores como racismo, homofobia, LGBTQIA+fobia, religiosidade etc?

Leonardo Guelman: Entendo que nessa horizontalidade da cultura popular, esses nichos dos preconceitos vão necessariamente sendo derrubados pela própria imanência das relações. Então, numa família com seis, sete pessoas, não interessa como cada um vai se desenvolvendo, como cada um vai se encontrando. Isso é uma luta que se dá no âmbito das famílias, no âmbito das comunidades, mas eu entendo que essa relação horizontal na medida em que ela vai ganhando fibra, uma casa vai se rebatendo na outra. A rua. Então as questões de gênero, por exemplo, vão sendo completamente transformadas, e isso é um lado interessante. Penso que cada casa também é um território de disputa, de afirmação e de expansão da subjetividade, das expressões, e por mais que a gente esteja numa conjuntura vertical, tem uma horizontalidade muito interessante se dando no âmbito das expressões ali. E isso faz com que uma geração anterior passe a olhar para outra geração com uma capacidade de percepção, de escuta diferenciada. Não é otimismo não, mas

27 LGBTQIA+ é a sigla utilizada para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros, *queer*, intersexuais e assexuais. O sinal + procura alcançar a reverberação das dissidências sexuais e de gênero nos contextos específicos.

eu acredito que isso esteja conseguindo avançar muito no âmbito. Você citou a questão LGBTQIA+²⁷; acho que todos esses âmbitos têm uma força de emergência segundo o trânsito da sexualidade.

Apesar de todo o contexto de repressão política, acho que a sociedade está se transformando, isso não tem como refrear. Mas nós, no âmbito das comunidades, não encontramos muitas resistências. As resistências que nós encontramos foram nas instituições, que a princípio podem se entender como os lugares privilegiados de conhecimento e de compreensão desse território, mas às vezes não exercem essa função. Por exemplo, nós somos um projeto de uma universidade do Rio de Janeiro, mas a gente sempre chegou no território com a maior generosidade, sem pretensão de querer dizer o que é e o que não é, e sim fortalecer as relações, empoderar os sujeitos. Então, nesse sentido, eu acho que o projeto foi muito bem na relação com as comunidades, com os atores sociais, naquilo que ele pôde fazer. Agora, algumas instituições, a gente sentiu que elas se incomodaram um pouco. Eu posso citar um exemplo de uma forma muito construtiva. A gente sentiu, por exemplo, quando a gente estudou a Lira Nordestina²⁸, o trabalho dos cordelistas e dos xilógrafos, que as universidades da região não davam a atenção merecida. Não dialogavam com os mestres xilógrafos na época.

Então, muitos estudantes das artes, da performance, da cultura estão olhando para Nova York, querendo ser modernos, mas não estão percebendo que do lado tem um

28 A editora Lira Nordestina é a antiga Tipografia São Francisco, localizada em Juazeiro do Norte, Ceará. É um espaço reconhecido pela produção de cordel e xilogravura. A Lira Nordestina, criada por José Bernardo da Silva nos anos de 1950, destacou-se como a editora de cordel mais importante do Brasil. Em 1982, a editora foi vendida ao estado do Ceará, e em 1988 passa a ser patrimônio da Universidade Regional do Cariri (URCA). Para conhecer melhor a Lira Nordestina, clique no link: <http://www.urca.br/liranordestina/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

29 José Stênio Silva Diniz (1953), neto de José Bernardo da Silva, o criador da Tipografia São Francisco. Stênio é artista xilógrafo, sendo considerado como um dos principais artistas em xilogravura do Brasil. Participou de bienais e exposições no país e no exterior. Disponível em: <https://www.artesol.org.br/josestenio>. Acesso em: 10 jul. 2021.

30 Vincent Willem Van Gogh (1853 – 1890); pintor holandês influente na história da arte ocidental. As suas obras incluem paisagens, naturezas-mortas, retratos e autorretratos, com cores dramáticas e vibrantes. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/Vincent-van-Gogh/482772>. Acesso em: 10 jul. 2021.

31 Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972) foi artista gráfico holandês, tendo como uma das principais contribuições a capacidade de gerar imagens com efeitos de ilusão de ótica. Em sua produção encontram-se xilogravuras, litografias e meios-tons. Disponível em: <https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~ommartins/seminario/escher/vida.html>. Acesso em: 10 jul. 2021.

32 A titulação Notório Saber para os Mestres Tradicionais é uma articulação entre a Universidade Estadual do Ceará (UECE) e a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT) que foi lançada em agosto de 2016 visando atribuir a possibilidade, com o título, de que os Mestres e Mestras tradicionais, reconhecidos como Tesouros Vivos do Estado do Ceará pela SECULT, possam ser incluídos no campo acadêmico como professores e pesquisadores. De acordo com o Art. 66 da Lei nº 9.394/96, o “notório saber”, reconhecido por universidade com curso de doutorado em área afim, poderá suprir a exigência de título acadêmico. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/busca-geral/323-secretarias-112877938/orgaos-vinculados-82187207/12874-notorio-saber>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Stênio Diniz²⁹, que é um mestre extraordinário e de uma contemporaneidade incrível. Você vai na casa do Stênio Diniz, você vê lá livro de Van Gogh³⁰, de Escher³¹, ele tem todo um repertório... É aquela coisa, você quer ser inglês, você quer ser francês, sempre olhando a vanguarda que não está aqui. Então é por isso que eu digo que essas conexões com as matrizes da cultura popular são muito importantes. O Stênio Diniz, por exemplo, inclusive pela UFC, Mestre; ele tem a titulação de Notório Saber³² que possibilita a ele ministrar aulas na universidade.

Entrevistadores: Há obras dele aqui no Museu da Universidade de Fortaleza.

Leonardo Guelman: Sim, e eu estou chamando atenção para isso. O tanto que as instituições precisam voltar para essa horizontalidade, para as forças do território e dialogar com isso, e não querer trazer ou impor modelos externos. Estou falando do imaginário nosso, de pesquisadores também, de professores. Trata-se dessa visão eurocêntrica e “norteamericocêntrica”, de querermos reproduzir coisas que não estão em diálogo com as nossas potencialidades. A gente precisa trabalhar no sentido da reversão dessas ausências que a gente produziu, dos saberes populares, dos saberes indígenas, dos saberes quilombolas, dos saberes que atravessam todas essas matrizes e que estão vivos na cultura popular – e que são negados, como conhecimentos menores, como práticas

estéticas menores. Não são, não são!

Não são práticas estéticas menores, são práticas estéticas extraordinárias, desde os oratórios, das casas populares; de uma estatização extraordinária às brincadeiras dos reisados, toda essa tradição de vestimenta, tudo isso é de uma potência incrível, isso está muito claro. Só que às vezes isso é negado no próprio território como se isso fosse algo trivial e menor. Não é, pois essas manifestações são as que distinguem o território. A potência popular é o que distingue o território, e não esse desejo de querer ser outro, de querer ser São Paulo, de querer ser Nova York e não olhar para o que está ao lado, para essa potência ser fortalecida. Essa é a reflexão que eu faço. Assim, enquanto pesquisadores, tivemos algumas resistências em âmbitos institucionais como esse que eu acabei de citar.

Entrevistadores: Retomando a questão dos saberes e dos povos tradicionais, considerando a sua experiência nesse campo, em que sentido as narrativas dos povos tradicionais do Cariri cearense contribuem com a preservação da memória da região?

Leonardo Guelman: Essas narrativas são a própria memória, elas são a base dessa memória. Essas identidades vão sendo narradas, então elas tanto são a base dessa memória, como apontam o porvir, com a manutenção desse espaço de coabitação da memória que também está em movimento. Ela não está cristalizada, ela está sempre sendo traduzida.

A tradição é tradução, mas essa tradução é sempre pactuada no coletivo, então tudo está em movimento, mas esse movimento é autorizado pelas relações, por essa imanência do social, por essas relações que também são transgressivas e precisam se modificar e romper com determinados preconceitos. As culturas tradicionais também estão alicerçadas em valores algumas vezes muito sedimentados, então tudo isso que a gente falou sobre as questões de gênero vai impondo uma outra plasticidade para a tradição, e eu acho que a gente tem que cuidar desses processos. Uma amiga uma vez falou uma coisa que eu nunca esqueci: “Um filósofo é guardião dos fluxos da cidade”. Ele não tem que ser dono da porteira, ele não tem que impedir o fluxo, ele tem que facilitar os fluxos. Então nós, como atuantes da área de cultura, de patrimônio, temos que fazer com que esses fluxos possam se produzir. A gente tem que possibilitar que esses movimentos aconteçam. Não estamos para conter os fluxos.

33 A imanência pode ser definida como a concretude de um conceito. Segundo Nicola Abbagnano (1998) imanentes são “os princípios cuja aplicação se tem em tudo e por tudo dentro dos limites da experiência possível”, contrapondo-se, portanto, aos princípios “transcendentes”, que ultrapassam esses limites” (p. 540).

34 O filósofo Baruch Espinoza (1632 – 1677) nasceu em Amsterdã e foi um dos grandes pensadores modernos do século XVII. Disponível em: <https://benedictusdespinoza.pro.br/biografias-de-spinoza-colerus.html>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Entrevistadores: Potente conceito. Não criar resistências, criar possibilidades.

Leonardo Guelman: Com certeza, fortalecer essa imanência³³. Esse conceito de imanência é um conceito muito interessante. É um conceito da filosofia de Espinoza³⁴, de que tudo é imanência, Deus é a natureza. Então tudo é Deus, igual a natureza. Deus não está fora da natureza, então nós somos modos de Deus, nós somos potências; tudo isso

se inter-relaciona. A ética também tem que ser encontrada nessas relações da imanência. Então é nesse corpo social, político e cultural que se modela o sentido da vida. Daí essa horizontalidade da cultura. Ela é muito interessante, e claro que ela está conectada a um elemento devocional no Cariri, até de certa forma à questão da transcendência, do divino, mas ela está ali, habitando aqueles corpos e as suas vidas.

Entrevistadores: Considera importante que os sujeitos e as comunidades que auxiliam participando “junto” na pesquisa (LÓPEZ GALLUCCI, 2019), nos campos acadêmicos recebam algum tipo de retorno, como convites, produtos acadêmicos, conclusões de pesquisas, ajudas econômicas, eventos comemorativos, projetos de lei etc.?

Leonardo Guelman: Essa questão do retorno é o básico. Você vai numa comunidade, você extraiu coisas. Não pode ser um garimpo, que você vai lá, extrai e depois... O ideal é que, no mínimo, a gente retorne e mais do que isso, que possamos manter um campo de relação com aquele território e se solidarizar com as forças e lutas daquele local. Então essa relação é contínua; o ideal é que nós, enquanto pesquisadores, possamos estabelecer esses vínculos com o território e permanecer nesses vínculos, porque a matriz da realidade está ali, nas questões da religiosidade, nas questões de gênero, nas questões da educação, nas questões da saúde.

Entrevistadores: Pensando nas cidades do Cariri e suas margens onde se encontram grupos muito vulneráveis: que potencialidades têm as imagens e sons ali produzidos? Como podemos introduzir na pesquisa as produções artísticas de sujeitos que têm sido confinados para fora do laço social? Essas bordas da cidade não estão sendo novamente esquecidas?

Leonardo Guelman: Bom, de certa maneira sim, porque as periferias são a borda. Agora, é nessa borda onde muitas vezes dá-se a transformação, daí a importância de inverter recursos e de potencializar o fortalecimento dessas comunidades, dignificar a vida desses lugares: para não os condicionar a uma centralidade. É perceber que cada território tem que se fortalecer. A dimensão cultural tem que estar lá, os centros culturais comunitários, e reforçar essas expressões das comunidades para que essas sonoridades, essas gestualidades, esses sentidos possam ser trabalhados. A questão das teatralidades também. É potencializar essa dinâmica expressiva dos lugares, porque é muito importante isso para que eles não sejam franjas, bolsões ou lugares isolados. São grandes desafios da política urbana. Acredito que quanto maior a cidade, maior o desafio. Acredito que Juazeiro do Norte, pelas características da cidade, está numa escala onde seria possível. Agora, é preciso, claro, que haja interesse político para isso.

Precisamos falar menos em nome do “eu” e falar mais por “nós”, pelo encontro

35 A alteridade é o reconhecimento da diferença; propondo um respeito ao outro, reconhecendo a existência de uma polifonia de culturas dentro de uma sociedade. Para a filosofia, a alteridade vem “do latim *alteritas*. Ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 1998, p. 34-35).

com a alteridade³⁵. Uma ética da alteridade. A filosofia nos ensina que posso pensar o outro não como um adversário, pois este me habita. A alteridade nos habita. Então, nesse sentido, as questões de gênero, as questões da racialidade, todas elas de alguma forma, ganham outro sentido, na medida em que o outro me habita. Na cultura popular, outros modos de ser nos habitam. E viver é transmitir, é se deslocar entre esses modos de ser e não os demonizar.

Entrevistadores: Como compreende a figura e os ativismos dos Mestres da Cultura na região do Cariri?

Leonardo Guelman: Tudo é uma reinvenção contínua. Eu acho que os Mestres e as Mestras fazem sentido nas suas comunidades. E de fato precisamos pluralizar essas lideranças, vamos dizer assim. Elas podem se dar em outros âmbitos, que não para esses repertórios que já estão estabelecidos. Eu acho isso um processo de recriação e que outras lideranças também são ativas e importantes. Talvez a gente precise reconhecer um cenário mais amplo. Acho que é isso que você está dizendo. A política cultural precisa se abrir para isso. Para outras lideranças, para outros repertórios que não aqueles que já estão estabelecidos, para a gente entender que uma coisa é a tradição e outra coisa é o

tradicionalismo. O tradicionalismo a gente tem que evitar, a gente tem que se distanciar dele. A tradição é interessante como movimento, como dinâmica, mas ela precisa também estar a serviço da vida, da emancipação, e não restringir o campo de ação das pessoas. Não há território sem disputa. Então, acho que as novas gerações têm que deslocar essa tradição, não é? E os pontos dela, onde essa tradição limita, tudo tem que ser colocado em questão, nas questões que a gente já falou aqui. Acho que o campo do gênero é um campo de recreação, de reinvenção o tempo todo. De emancipação. Outros repertórios precisam ser compreendidos como espaços simbólicos, de repertórios simbólicos importantes ali.

Quem é que define o que é repertório simbólico de uma comunidade e o que não é repertório simbólico de uma comunidade? Que outros repertórios estão sendo de certa maneira marginalizados por um conservadorismo em cultura? E aí que acho que temos que ter olhos e ouvidos para percebermos, mapearmos e mostrarmos, “olha, não, isso aí vocês continuam deixando isto de fora porque não tem olhar para compreender a importância dessa produção”, e aí temos que olhar para as margens, sim, olhar para as bordas; perceber esses espaços que são excluídos, que são estigmatizados e mostrar o quão eles são importantes, o quão eles são vivos e que eles merecem lugar, lugar expressivo, de produção e de afirmação disso. Eu acho que aí está o nosso papel também, de interagir e brigar com eles.

Entrevistadores: Nossa última questão então seria questionar se para você, professor, existem filosofias do corpo no Cariri?

Leonardo Guelman: Essa corporeidade, nas transformações do corpo, em uma emancipação pelo corpo, isso que está sendo colocado expressa a dimensão discordante e transgressiva da arte. O corpo não pode ser contido. Então, nesse sentido, a cultura popular tem que ser percebida como um corpo híbrido, um corpo em expansão. Não como um corpo que tem que ser modelado e caber em uma forma. Porque sua materialidade é expansiva; e isso está dentro dessa capacidade que a gente tem. Acredito que os brincantes, os Mestres e as Mestras são muito receptivos a essa expansão; e a gente precisa estar à altura dessa generosidade. Considero essa a maneira em que podemos fazer pesquisa, interagindo com eles, voltando, partilhando, pois eles precisam da gente também. Lembremos que há uma forte precarização no âmbito da cultura, precarização da existência para os artistas populares, ao ponto de não ter comida, de não ter dinheiro, e ao mesmo tempo não querer abrir mão da sua arte. Eles também precisam de dinheiro, saúde, e temos que ajudá-los nesse sentido, pensarmos como potencializar essas práticas culturais e todos esses fazeres.

Sempre há muitos medos, muitas fragilidades rondando nesses territórios; é um território muito complexo e rico. Quanto mais a gente puder se aproximar de ações

transdisciplinares que envolvam a saúde, que envolvem o cuidado, melhor. Acho que aqui a dimensão do cuidado também é fundamental. E esse afeto significa acolher o outro, estar juntos; essa estratégia é muito importante tanto para a pesquisa quanto para a cultura popular. Essa é a linguagem que eles reconhecem, essa é a linguagem que, efetivamente, quanto mais a gente utilizar, mais vamos conseguir nos aproximar. Considero que esse caminho do bem-estar é um bem comum que a gente tem que procurar e apostar nisso. Isso não é uma utopia.

Entrevistadores: Para finalizar este belo encontro com o Leonardo Guelman sobre metodologias de pesquisa no Cariri, gostaríamos de agradecer enormemente a partilha, o diálogo crítico e filosófico estabelecido conosco, e esperamos que suas contribuições filosóficas no âmbito cultural se expandam para além das pesquisas no Sul do Ceará.

Referências:

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martin Fontes, 2007.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARROSO, Oswald. **Teatro como encantamento**: bois e reisados de Caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- GUELMAN, Leonardo C. **Curriculum Lattes**. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4761661446275142>. Acesso em: 10 jul. 2021.
- GUELMAN, Leonardo C. **Brasil, tempo de Gentileza**. Niterói: EDUFF, 2000.
- GUELMAN, Leonardo C.; AMARAL, Dado; KUTASSY, Marianna. **Livro Urbano do Profeta Gentileza**. Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2011.
- GUELMAN, Leonardo C. **Universo Gentileza**. Rio de Janeiro: Mundo das Ideias, 2008.
- GUELMAN, Leonardo C.; AMARAL DOS SANTOS, Juliana; GRANDELLA, Pedro De Andrea (org.). **Prospecção e Capacitação em Territórios Criativos**: desenvolvimento de potenciais comunitários a partir das práticas culturais nos territórios Cariri (CE), Madureira, Quilombo Machadinha e Paraty (RJ). Niterói: Mundo das Ideias, 2017.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Ética do encontro a partir da pesquisa audiovisual. In: SOUZA MONTEIRO, Solange Aparecida de (Org). **Cultura, resistência e diferenciação social**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/post-artigo/9674>. Acesso em: 14 jul. 2021.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. Filosofia performance: arquivos audiovisuais das culturas populares da América Latina. In: TERRA, Ana (Org). **Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?** E-book disponível em: [http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e\[1\]books-da-abrace](http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e[1]books-da-abrace). Acesso em: 14 jul. 2021.
- MELLO, Marco Antônio da S.; VOGEL, Arno; MOLLICA, Orlando. **Quando a rua vira casa**: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. 4. ed. Rio de Janeiro: EDUFF, 2017.
- SCHMIDT, Lawrence K. **Hermenêutica**. 1. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. (Pensamento Moderno).

> Marcelo Ikeda | **O Curta Taquary e sua cartografia afetiva de possíveis: notas sobre o cinema do interior do Nordeste**

I Resumo: O artigo tem como objetivo analisar o contexto de transformações do cinema realizado na Região Nordeste, com especial atenção aos movimentos de interiorização, apresentando outras possibilidades de modos de produção e de ser para além do modelo do regionalismo clássico. Com base nos aportes teórico-metodológicos da “nova história do cinema” e de conceitos do “cinema de garagem”, o artigo busca compreender o contexto de desenvolvimento do cinema no Nordeste a partir dos anos 2000, para além do binômio “autor-obra”. Em seguida, será apresentada a importância dos festivais de cinema na estruturação de uma rede afetiva de possíveis, analisando em mais detalhes o caso do Curta Taquary, evento realizado em Taquaritinga do Norte (PE), cidade do Agreste Pernambucano.

I Palavras - chave: Cinema brasileiro. Cinema nordestino. Festivais de cinema. Curta Taquary.

> Professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com bolsa-sanduiche na Universidade de Reading (Inglaterra). Autor dos livros Utopia da autossustentabilidade: impasses, desafios e conquistas da Ancine (2021), O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes (2020), Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro (2019), entre outros.
Contato: marcelogilikeda@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5499305914177233>.

Marcelo Ikeda | **The affective cartography of Taquary Short Film Festival: notes on the cinema from the interior of Brazilian Northeast**

Abstract: The article aims to analyse the context of transformations in film production in the Northeast Region of Brazil, especially on the context which supported its development towards the interior of the region, portraying other modes of production ways of being beyond the model of classic regionalism. Based on the theoretical and methodological contributions of the “new history of cinema” and the concepts of “garage cinema”, the article seeks to understand the development context of cinema in Brazil Northeast since the 2000s, beyond the binomial “filmmaker-ouvre”. Afterwards, will be presented the importance of film festivals in the structuring of an affective network of possibilities, exploring the case of *Curta Taquary* (Taquary Short Film Festival), an event held in *Taquaritinga do Norte*, a small city in the interior of Pernambuco.

Keywords: Brazilian cinema. Northeast Brazilian cinema. Film festivals. Taquary Short Film Festival.

Introdução

O presente artigo é a primeira apresentação pública de um projeto de pesquisa mais amplo que busca compreender as transformações e as características dos modos de produção audiovisual no interior do nordeste do país na última década. Esse projeto tem como ponto de partida meu próprio percurso pessoal. Sou nascido e criado no Rio de Janeiro, mas em 2010 mudei-me para Fortaleza ao ser aprovado no concurso para professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Nesse período de dez anos, tive a oportunidade de travar contato mais próximo com a variedade e a riqueza da produção cultural da região, e pude assim desconstruir diversos estereótipos que marcam o olhar estrangeiro geralmente reproduzido sobre a região. Ao viajar pelos estados da região e adentrar pelo interior do Nordeste para além dos limites da Zona da Mata, pude perceber que os modos de ser do Nordeste há muito vêm se afastando dos valores tradicionais que associam a região à esfera rural, ou ainda, aos típicos elementos ligados à tríade “sertão, seca e cangaço”. Visitando eventos, como mostras e festivais de cinema, cursos livres e pontos de cultura, pude constatar que o audiovisual tem parte expressiva em diversos dos movimentos recentes, de modo que muitas pequenas cidades no interior possuem filmes sendo realizados ou eventos como cineclubes, mostras de cinema ou cursos de formação audiovisual.

Percebi, então, um interesse de compreender melhor como se estruturam e se aperfeiçoam esses pequenos pontos de produção audiovisual espalhados no interior do Nordeste, algo ainda pouquíssimo estudado. De um lado, essa pesquisa é um desdobramento de uma pesquisa anterior, desenvolvida em parceria com Dellani Lima, em torno do “cinema de garagem”. Em ocasiões anteriores, desenvolvemos, em conjunto (IKEDA E LIMA, 2011), ou de forma isolada (IKEDA, 2018), uma reflexão sobre as transformações nos modos de produção do cinema brasileiro deste século, estimulados pelas tecnologias digitais, que permitiram uma expansão da produção brasileira para além de sua concentração no eixo Rio-São Paulo, com obras de baixíssimo orçamento, sem recursos de editais públicos ou de incentivo fiscal, realizadas de forma colaborativa, com uma relação intrínseca entre criação e vida, ou ainda, incorporando hibridismos de formatos e de bitolas, numa comunhão entre a ficção e o documentário, entre o cinema, as artes visuais e a performance. Nessa ocasião, já havia me debruçado sobre obras e realizadores da Região Nordeste, como os trabalhos de coletivos cinematográficos, como o Alumbramento (CE), Trincheira (PE) ou Filmes a Granel (PB), entre outros.

Esses movimentos de artistas considerados periféricos são em geral pouco reconhecidos como parte da escrita institucionalizada da trajetória do cinema brasileiro. São gestos invisibilizados, empurrados para as margens, por não possuírem adesão às escritas canônicas do cinema, construídas por meio de marcos de origem, a partir de

eixos estruturantes de maior visibilidade. Esta pesquisa busca, num sentido mais amplo, reintroduzir esse conjunto de filmes e realizadores como parte integrante do campo institucionalizado do que costuma ser denominado como “cinema brasileiro”. Dessa forma, em linhas gerais, o projeto se insere nos princípios teórico-metodológicos estabelecidos pela chamada “nova história do cinema”, cujos princípios gerais foram estabelecidos pelo clássico artigo de Elsaesser (1986) e que o livro de Chapman, Glancy e Hardy (2007) expõe um acurado panorama de sua trajetória e elenca suas principais características. Em linhas gerais, a chamada *new film history* busca ampliar as bases teórico-metodológicas dos estudos de cinema, inserindo outras camadas de leitura sobre os processos históricos, de modo a incorporar aspectos em geral pouco considerados nos estudos clássicos de cinema, como os institucionais, culturais, tecnológicos, ou ainda, sobre questões para além da análise fílmica ou dos elementos internos às obras. A “nova história do cinema” também busca analisar os condicionantes históricos que moldam as formas de escrita historiográfica, questionando em que medidas as escrituras canônicas incluem determinados grupos e visões de mundo, e o que necessariamente acabam deixando de fora. Esse olhar crítico em torno de uma meta-história nos ajuda a compreender a trajetória do cinema brasileiro como uma narrativa construída por fatores sociais que legitimam certos percursos e que também geram apagamentos, ao excluir percursos que não possuem adesão a essas escolhas. Essa revisão crítica torna-se fundamental para reinserir no corpo da história objetos e corpos que

foram descartados por serem considerados simplesmente como fatores indesejados no curso da afirmação de olhares hegemônicos acerca de determinadas narrativas.

Para tanto, é preciso compreender os fenômenos fílmicos para além da análise estrita ao binômio obra-autor. As histórias clássicas do cinema tenderam a privilegiar um percurso historicista, por meio de uma sequência cronológica em torno de “escolas de estilo”, por meio das quais se destacam obras-primas de exceção e seus diretores, como seus legítimos criadores-autores. A “nova história do cinema” (*new film history*) tem privilegiado outras abordagens teórico-metodológicas, que consideram o produto fílmico como um entrecruzamento de outras variáveis, entre as quais se inserem elementos institucionais ou de contexto, como aspectos tecnológicos, econômicos, jurídicos, sociais, ou estudos sobre o papel das políticas públicas, a preservação de filmes, o ensino do audiovisual, a recepção cinematográfica, a história da exibição em salas de cinema, etc.

Dessa forma, este artigo se estrutura da seguinte forma: numa primeira parte, serão abordados os cenários de transformação do cinema realizado no Nordeste, apontando outras possibilidades de modos de produção e de ser à medida que a produção se amplifica para além do modelo do regionalismo clássico. Em seguida, será apresentada a importância de eventos como os festivais de cinema na estruturação de uma rede afetiva de possíveis, analisando em mais detalhes o caso do Curta Taquary, festival de cinema realizado no interior de Pernambuco.

Transformações do cinema no Nordeste nos anos 2000 e o processo de interiorização

A partir de meados dos anos 1990, a produção cinematográfica brasileira se recuperou dos traumas neoliberais do governo Collor, que extinguiu os órgãos que forneciam sustentação à política pública ao audiovisual. Nesse período, retratado por críticos e pesquisadores em torno da expressão “cinema da retomada”, um de seus mais destacados aspectos era a sua aparente diversidade (NAGIB, 2002; ORICCHIO, 2003). Diversos pesquisadores, como Butcher (2005) e Ottone (2007), além dos dois anteriormente citados, destacavam que o “cinema da retomada” não representou nenhuma pauta estética ou ideológica a priori, mas simplesmente a recuperação do ritmo de produção. A produção passava a ser diversificada, envolvendo estreantes e veteranos, ficções e documentários, filmes de apelo comercial e experimentais, entre outros. Apesar de cerca de 80% dos valores captados pelos mecanismos de incentivo fiscal – por meio da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, principais fontes de financiamento do cinema brasileiro do período – permanecerem concentrados em empresas produtoras do Rio-São Paulo, é possível constatar um incremento, ainda que tímido, das produções em outros estados brasileiros. Entre eles, incluem-se os da região nordeste.

Em meados dos anos 1990, o chamado cinema nordestino despertava as atenções da crítica cinematográfica basicamente em torno de produções de três cidades: Recife (PE), Fortaleza (CE) e Salvador (BA). Entre esses polos, recebeu especial destaque o cinema pernambucano, quando, a partir do impacto da exibição de *Baile perfumado* (1997) no Festival de Cinema de Brasília em 1997, uma geração de cineastas do estado se destacou no contexto do chamado “cinema da retomada”: Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Adelina Pontual, entre outros.

No fim da década de 2000, conforme a análise de Nogueira (2009), uma nova geração de cineastas pernambucanos ganhou visibilidade no contexto do cinema brasileiro pós-retomada, no chamado “novíssimo cinema brasileiro”, com destaque em festivais nacionais e internacionais, com cineastas como Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello, Tião, Leonardo Lacca, Pedro Severien, Daniel Aragão, entre outros. Ainda, há cineastas de uma geração intermediária, em que se destacam Kleber Mendonça Filho, Camilo Cavalcanti, Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira.

Mesmo com todas as diferenças entre realizadores de estilos tão diversos, há, entre todos, um ponto em comum: são todos filmes de Recife. Ainda que alguns realizadores tenham nascidos no interior (como o caso de Assis) ou tenham filmado fora da capital, todos esses artistas residem e trabalham em Recife. Mesmo que tenham sido eventualmente filmados no interior, seus projetos foram desenvolvidos e gestados na capital do estado.

Assim, quando o cinema pernambucano se torna conhecido em âmbito nacional pela inventividade dessas produções, tornando-se praticamente uma marca distintiva, na verdade trata-se de filmes gestados na capital Recife.

No entanto, há um imenso conjunto de movimentos que têm provocado o amadurecimento da produção audiovisual no interior dos estados. É possível afirmar que atualmente existe produção audiovisual em todos os estados do Nordeste, mesmo os de menor tradição de investimentos no audiovisual, como Alagoas, Piauí, Sergipe ou Maranhão. Mesmo longas-metragens, que necessitam de maior esforço de produção, como o maranhense *O exercício do caos* (2013), de Frederico Machado, e o alagoano *Cavalo* (2020), de Rafael Barbosa e Werner Salles, têm sido exibidos e premiados em festivais em todo o país e até mesmo internacionais.

Diversos fatores contribuíram para a expansão das possibilidades de produção nos estados do Nordeste. De um lado, a ampla difusão das tecnologias digitais permitiu o maior acesso a equipamentos de imagem e som, além de criar facilitadores para o processo de pós-produção das obras. O cinema digital estimulou uma significativa redução nos custos de produção, com câmeras leves e portáteis, mais sensíveis à luz, reduzindo, portanto, tanto os acessórios quanto os recursos de maquinaria e elétrica (CHRISTOFOLI, 2010). Em contraposição aos filmes realizados em película cinematográfica, cujos laboratórios situavam-se exclusivamente no eixo Rio-São Paulo, tornava-se possível, com a digitalização

dos processos de produção, que uma obra audiovisual, mesmo de longa-metragem, fosse integralmente realizada no Nordeste em todas as suas etapas de produção, abrangendo desde o desenvolvimento até a finalização da cópia final em formato adaptado para as salas de cinema (nos tempos atuais, não mais a cópia em 35mm mas o DCP – *Digital Cinema Package*).

Além disso, diversas políticas públicas para o audiovisual, desenvolvidas pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC) ou pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), a partir das gestões de Gilberto Gil no MinC e de Manoel Rangel na Ancine, foram de fundamental importância por conter atributos que prezavam a regionalização dos investimentos em audiovisual, historicamente concentrados nas duas principais cidades econômicas do país. Entre eles, destaca-se o pioneiro edital DOCTV, que estabelecia a produção de documentários para exibição nas grades de programação das TVs públicas no país, prevendo a realização de pelo menos uma obra em cada unidade da federação (HOLANDA, 2013). Além disso, conforme analisei em trabalho anterior (IKEDA, 2021), destacam-se editais promovidos pela Ancine, como os Arranjos Regionais, que preveem a complementação pela Ancine dos recursos aportados pelos entes federativos na realização de seus editais locais, provocando, em alguns casos, que os recursos fossem quintuplicados. A própria lógica dos Arranjos Regionais em torno do co-investimento estimulou que as Secretarias de Cultura de estados e municípios desenvolvessem ou

ampliassem seus programas de apoio ao audiovisual. A Lei 12.485/11 também estipulou que pelo menos 30% dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual fossem necessariamente investidos em projetos apresentados por empresas produtoras sediadas na denominada região CONNE (Centro-Oeste, Norte e Nordeste), provocando direto impacto no aumento dos investimentos de projetos do Nordeste. Além disso, outras iniciativas, como os pontos de cultura, os Núcleos de Produção Digital (NPDs) e a Programadora Brasil forneceram apoio técnico para os projetos de produção de obras audiovisuais na região.

Além desses dois fatores principais de base, diversos outros elementos podem ser destacados, como a criação de cursos de formação em cinema e audiovisual em âmbito universitário, com a expansão das universidades federais em decorrência do REUNI, e a contínua expansão do circuito de mostras e festivais de cinema no interior do país. Além disso, a região Nordeste apresentou o mais elevado índice de crescimento do PIB per capita no país nos últimos quinze anos, de modo que o desenvolvimento das atividades econômicas e a ampla difusão das tecnologias de comunicação e informação, além da ampliação dos deslocamentos em termos rodoviários e aéreos, estimularam tanto o acesso quanto a produção de cultura a nível local e sua maior integração com os centros regionais.

Dessa forma, nos últimos anos, testemunhamos o aumento da produção audiovisual no interior da região Nordeste. Diversos exemplos relevantes podem ser citados. *O Nó do Diabo* (2017), realizado pelo Vermelho Profundo, coletivo de cinema de Campina Grande

(PB), foi premiado no mais tradicional festival de cinema do país, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, e lançado comercialmente no mercado de salas de exibição em todo o país pela distribuidora Elo Company. Taciano Valério realizou uma trilogia de longas-metragens (a "Trilogia Cinza") – *Onde Borges Tudo Vê* (2012), *Ferrolho* (2013) e *Pingo d'água* (2014) – entre diversas cidades do interior de Pernambuco e da Paraíba, numa relação de trânsito, sendo que os dois primeiros foram exibidos na Mostra de Cinema de Tiradentes e o último, no Festival de Brasília. *Rosa Tirana* (2021), realizado por Rogério Sagui na pequena cidade de Poções, no interior da Bahia, foi exibido na Mostra de Tiradentes em 2021. Além desses longas-metragens, diversas outras obras audiovisuais, como séries para TV, *web* séries e especialmente curtas-metragens foram produzidos no interior do Nordeste nos últimos anos.

Para além do regionalismo clássico

Além do aumento do número de obras produzidas, é possível perceber uma maior diversidade das paisagens e dos modos de ser expressos por essas obras. Até os anos 1990, boa parte do cinema da região Nordeste se ancorou nas abordagens mais tradicionalistas da paisagem, como parte de uma estética regionalista, que via na região um sinônimo de ausência, por meio da utilização de elementos-tipo como a caatinga, o sertão ou a seca.

As paisagens semiáridas tornaram-se um símbolo da região, como direta consequência do romance regionalista dos anos 1930, de autores como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e José Américo de Almeida, que encontraram no cinema sua expressão nas obras do Cinema Novo nos anos 1960, como *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), entre outros. Ou seja, os estereótipos que marcam a caracterização mais usual do Nordeste foram cristalizados não apenas por movimentos políticos, mas sobretudo culturais e estéticos. Como bem expõe o marcante estudo de Albuquerque Jr. (2009), a própria configuração da ideia de Nordeste como uma região homogênea, negligenciando as especificidades locais, se pautou pela inferiorização em relação ao Sul do país, marcado por uma segregação como reflexo da natureza, do meio e da raça, chamado pelo autor de “o antigo regionalismo”. A análise de Albuquerque Jr. oferece uma visão crítica sobre a formação do olhar pela forma como o autor desconstrói representações da região calcadas numa ideia de paisagem natural e descortina as relações de poder que moldam as feições mais usuais como esses espaços se revelam.

O livro de Albuquerque Júnior promove um provocativo questionamento de como a própria ideia de Nordeste foi criada a partir de uma tendência totalizante e institucionalizada, que estabelece o regionalismo como princípio unificador de um espaço geográfico e humano notadamente heterogêneo para criar um discurso social coeso. Assim, segundo

o autor, a própria construção de um conceito para a região não deve ser explicada apenas pela perspectiva econômica ou política, mas é preciso perceber que esta é na verdade a resultante de um percurso histórico que afirma um espaço social com feições específicas, moldado a partir de diferentes discursos que lhes concederam atributos morais, culturais e simbólicos.

De forma complementar ao estudo de Albuquerque Jr., Brito (2017) apresenta o conceito de *neorregionalismo* para analisar as transformações da literatura brasileira. Apesar de não se concentrar exclusivamente na análise de romances nordestinos, uma vez que incorpora autores como Milton Hatoum, boa parte dos autores analisados por Brito tem sua vida e obra associados à região, como Assis Brasil, Raimundo Carrero e Ronaldo Correia de Brito, entre outros. Brito analisa como a literatura brasileira, incorporando as transformações políticas e sociais do próprio Nordeste, incorporou outras paisagens, agentes sociais e personagens, diversificando seus modos de ser para além dos valores do regionalismo clássico das décadas de 1930 e 1940.

As representações das paisagens no cinema da região também foram afetadas pelas próprias transformações socioeconômicas do Nordeste. A região deixou de ser representada meramente a partir de uma dicotomia entre o rural e o urbano, ou ainda, entre o sertão e o litoral, ganhando nuances que conferem relevo ao contínuo processo de urbanização. Os programas de transferência de renda, a ampliação dos modos de transporte

rodoviário e aéreo, a atuação de novas universidades na região e a influência dos substratos da tecnologia da informação e da comunicação são exemplos de medidas que contribuiram para a aceleração dos processos de trânsito e fluxo na região.

Em pleno século XXI, o Nordeste não é mais representado no cinema brasileiro exclusivamente pela ótica do interior intocado pela civilização, numa ótica do idílio romântico idealizado, tampouco pelo binômio seca e cangaço, como sintomas rasos do atraso econômico e do banditismo social. O Nordeste vem presenciando um processo de desenvolvimento econômico, que tem tornado mais visível o surgimento de metrópoles regionais, que escapam totalmente dos modos de representação rural, e espelham diversos das querelas sociais que atingem as grandes metrópoles urbanas do eixo, como violência, engarrafamento, especulação imobiliária, desemprego, entre outros (GONÇALVES E ARAÚJO, 2015). O interior do Nordeste possui cidades de grande expressão econômica regional, como Juazeiro do Norte (CE), Caruaru (PE), Feira de Santana (BA), Vitória da Conquista (BA), Arapiraca (AL), Campina Grande (PB), entre outras.

Dessa forma, a cultura nordestina também passa a ser compreendida por meio dos elementos da modernidade tardia, em sua relação de trânsito, sofrendo influências mútuas e sendo contaminada por elementos e culturas de outros espaços e modos de ser. Influenciado pela análise de Canclini (1997), a cultura da região Nordeste também pode ser compreendida por meio de *culturas híbridas*, que incorporam aspectos múltiplos, que

atuam de maneira multifacetada e disforme, sendo influenciada e também influenciando os modos de fazer e de ser de outros lugares, tanto no próprio país quanto até mesmo internacionalmente.

À guisa de exemplo, cabe citar dois exemplos de filmes que abordam outras representações das paisagens no interior do Nordeste, que expressam uma oposição aos valores rurais e incorporam os impactos da urbanização nos modos de ser dos habitantes da região. Em *Super Orquestra Arcoverdense de Ritmos Americanos* (2016), os diretores Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro realizam um documentário sobre a sexagenária orquestra que se apresenta nos bailes de debutantes por diversas cidades do interior da região. A própria formação e estilo musical da orquestra, influenciada pela sonoridade norte-americana, abre espaço para essa cultura híbrida entre o sertão brasileiro e a megalópole estrangeira. Ao acompanhar o percurso da orquestra em suas apresentações, o filme, tomando como ponto de partida a cidade de Arcoverde, no interior de Pernambuco, analisa as transformações da cultura local, em que os elementos tradicionais da cultura ancestral sertaneja continuam presentes, mas imiscuindo-se, de forma híbrida, e muitas vezes de forma sutil ou quase imperceptível, a elementos urbanos típicos da cultura de massa.

Já Estou me Guardando Quando o Carnaval Chegar (2019), de Marcelo Gomes, foi realizado na cidade de Toritama, no agreste pernambucano, cujo cotidiano é inteiramente afetado pela presença econômica da indústria de confecções. O filme examina como as

transformações do trabalho do capitalismo contemporâneo, em que os trabalhadores atuam de forma pretensamente autônoma, trabalhando em suas casas e prestando serviços remunerados por peça pronta, contribui para a precarização das relações de trabalho e gera ressonâncias diretas nos modos de ser da comunidade local. Assim, em direto contraste com a economia rural associada à paisagem natural, o interior passa a ser revelado como uma região em que a atividade econômica da pequena indústria e do comércio acelera as noções de ritmo e temporalidade, além de seus impactos nas próprias atividades de lazer e de consumo da população local.

O Curta Taquary e os festivais de cinema como rede afetiva

Se as transformações abordadas na seção anterior têm contribuído para a ampliação da produção audiovisual no interior do Nordeste, ainda persistem inúmeros desafios para o amadurecimento dessa produção e para a consolidação de contextos institucionais para que essas obras não apenas sejam exibidas localmente, mas que impulsionem o reconhecimento identitário dessas próprias regiões.

Para além das obras audiovisuais em si, com a produção de filmes que se destacam num contexto nacional e com o surgimento de talentos, como novos cineastas, é preciso considerar os contextos institucionais que estimulam o desenvolvimento sustentado e

contínuo da possibilidade em prosseguir produzindo cinema na região, mesmo diante das lacunas financeiras e institucionais. Nesse sentido, cabe destacar a importância da formação de outras redes, estimuladas pelos festivais de cinema, como espaço de sociabilidade e de encontro não apenas entre cineastas, mas entre um conjunto de agentes de origens e formação heterogêneas que atuam no audiovisual num sentido mais amplo. É o caso de uma expressiva rede afetiva estabelecida em torno dos estados do Nordeste, com vistas a estreitar os laços e fortalecer os cinemas realizados no interior desses estados e em locais de menor expressão e tradição cinematográfica.

Nesse sentido, segue-se um estudo de caso acerca do papel de um festival de cinema realizado no agreste pernambucano, na cidade de Taquaritinga do Norte. Organizado por Alexandre Soares, o Curta Taquary é um festival de curtas-metragens, que, em 2021, realizou sua 14ª edição. Realizado com recursos do Funcultura Audiovisual, edital do governo do Estado de Pernambuco, o evento se consolidou pela sua longevidade e alcance, tornando-se, em mais de dez edições, uma referência por sua visão estratégica como ação de interiorização, realizado numa cidade no interior de Pernambuco que não possui salas de cinema comerciais. Desse modo, as exhibições dos curtas selecionados são realizadas na Praça Otto Sailer, a principal praça pública no coração do Centro da cidade, a partir de uma tela especialmente montada para a ocasião, com cadeiras para o público, em local parcialmente coberto por uma lona, para o eventual caso de chuva. A exibição em

local público, a céu aberto, de forma gratuita, estimula a participação da população local no evento, além da integração com a própria paisagem da cidade. É preciso destacar a importância desse gesto, uma vez que a maior parte das cidades do interior do Nordeste não possui salas de cinema, como decorrência do processo contínuo de fechamento dos cinemas de rua a partir dos anos 1980, e que um lugar de acesso restrito, como um centro cultural ou auditório de uma instituição pública ou privada, contribuiria para uma indireta seleção social da audiência, especialmente dados os traumas sociais históricos das populações de baixa renda do interior do país, que muitas vezes não se sentem confortáveis ou estimuladas a ingressar em ambientes de vocação elitizada.

Por um conjunto de características, o Curta Taquary consolidou-se como um ponto de encontro dos realizadores audiovisuais do interior do Nordeste. De um lado, por suas próprias características geográficas. A cidade está localizada bem no alto da Serra da Taquara, sendo conhecida pelo título de “Dália da Serra”, o que lhe confere um clima ameno, chegando aos 15 °C durante as madrugadas. Esse é o primeiro ponto que pode surpreender aos visitantes, já que o frio da serra se opõe à representação do espaço ligado à seca e ao sol inclemente, mas que também é característica de outras localidades no interior de Pernambuco que também abrigam eventos culturais diversos e festivais de cinema, como Serra Negra, distrito de Bezerros, ou ainda a cidade de Triunfo, a cerca de mil metros do nível do mar, no topo da Serra da Baixa Verde.

Entretanto, para além de suas características topográficas, a cidade de Taquaritinga do Norte possui uma localização geopolítica privilegiada, por ser equidistante de diversas capitais e centros regionais. Apesar de ser uma cidade pequena, com cerca de 30 mil habitantes, a cidade é bem próxima de centros regionais locais, como Santa Cruz do Capibaribe (a cerca de 20km de distância), Toritama (15km) ou mesmo Caruaru (55km).

Situada a cerca de 180km de Recife, considerando as distâncias rodoviárias, a cidade não está tão distante de outras capitais da região, como João Pessoa (220km), Maceió (240km) ou Natal (350km). Ao mesmo tempo, a cidade possui proximidade geográfica com outros centros no interior situados em outros estados, especialmente com Campina Grande (PB, 90km), mas também com Patos (PB, 240km), Arapiraca (AL, 270km), Caicó (RN, 280km) e, um pouco mais distante, Paulo Afonso (BA, 360km) e Juazeiro do Norte (CE, 450km).

Desse modo, o evento se configura como um espaço de encontro, de debate e reflexão, aproximando regiões de vizinhança, com contextos semelhantes em termos geopolíticos, num percurso de amadurecimento do fazer audiovisual. Desse modo, o Curta Taquary reúne realizadores não apenas de cidades do interior do estado, mas também de outras capitais do Nordeste, como João Pessoa, Maceió e Natal, em que o setor audiovisual não se configura instalado institucionalmente no mesmo nível de consolidação de cidades como Recife, Fortaleza ou Salvador. João Pessoa, por sua proximidade com Recife, talvez

seja uma cidade que guarda uma posição intermediária em termos de sua trajetória de consolidação. No entanto, é preciso perceber que esse contexto específico da geopolítica do interior do Nordeste rompe as barreiras definidas por estado federativo. Por possuir maiores semelhanças com seu estágio de amadurecimento, Taquaritinga do Norte se sente mais próximo dos debates e encontros promovidos por cidades como Natal ou Campina Grande do que Recife, a capital de seu próprio estado. Essa percepção nos faz alargar o entendimento dos cinemas regionais para além das fronteiras federativas, definidas pelo amplamente difundido emblema do “cinema pernambucano”. Nesses eventos, costuma-se dizer que o que se afirma como “cinema pernambucano” na verdade é o “cinema do Recife”, enquanto o cinema produzido em Taquaritinga se trata, na verdade, do “cinema do interior”.

De acordo com esse ponto de vista, os festivais de cinema possuem fundamental importância por promover agenciamentos que estimulam e otimizam os escassos recursos dessas regiões, com suas naturais lacunas em termos socioeconômicos. Ao verem os seus filmes e valores sendo projetados na tela, esses agentes reconhecem o papel de seus lugares e estimulam a afirmação de sua autoestima por meio de um circuito próprio. Desse modo, a curadoria do Curta Taquary possui uma aderência à função social estabelecida pelo evento. Ou seja, os filmes são selecionados para o evento segundo não simplesmente um critério estilístico abstrato, ou seja, privilegiando as características de

estilo da obra meramente em seus aspectos internos, tendo como referência os padrões técnicos e estilísticos dos grandes centros, mas buscam selecionar obras que estabelecem conexões com o próprio contexto geopolítico específico dessa região. Ou seja, em vez de selecionar os “melhores filmes” segundo padrões técnicos (roteiro, fotografia, atores, etc.) ou estilísticos (as tendências e recursos em destaque do cinema contemporâneo segundo definido pelos formadores de opinião como críticos de cinema) exógenos, a curadoria do Curta Taquary estrutura a programação do evento para que os filmes surjam como potência, isto é, propondo agenciamentos que estimulem o debate para as questões relevantes para o amadurecimento e ampliação da própria rede. Em suma, em vez de trazer para a região os “destaques” do cinema brasileiro conforme definidos pelos festivais de cinema estabelecidos pelo Centro, de modo que a proposta de desenvolvimento dessa rede possa ser entendida meramente como reprodução das estratégias discursivas hegemônicas, o Curta Taquary busca selecionar obras que proponham um diálogo propositivo com as questões próprias inerentes às próprias particularidades da rede.

Nesse sentido, é muito emblemática a opção do festival em restringir o seu escopo ao cinema de curta-metragem, formato que se afasta dos padrões imputados por uma visão econômica da indústria audiovisual, em torno da maior visibilidade de longas-metragens e de séries, mas que possui maior aderência ao estágio de possibilidades atuais da produção local. Essa visão inclusiva de curadoria denota um aspecto conceitual do evento de se

estruturar por caminhos que evitem as tradicionais opções da busca por legitimação artística, com a presença da mídia e de críticos de cinema, como formadores de opinião de novas tendências estéticas, ou ainda da mera estratégia de divulgação massiva (em veículos hegemônicos como TV e jornais) como mero recurso publicitário institucional para atender às demandas de números dos patrocinadores. Em vez disso, o evento opta por promover uma cartografia afetiva de possíveis, isto é, o estímulo à própria reflexão sobre o processo de ampliação, fortalecimento e dinamismo de uma rede afetiva.

O termo cartografia afetiva é utilizado porque o festival não estimula a competição artística ou ainda analisar as obras exibidas por meio de um julgamento a partir de um parâmetro de carência, adotando como modelo as referências a um padrão exógeno de desenvolvimento. Ao contrário, o evento possibilita o fortalecimento dos laços de uma comunidade por meio do reconhecimento quanto ao pertencimento dessa própria região. Ou seja, essa inclinação afetiva estimula que os agentes se reconheçam como parte dessa comunidade, dissociando preconceitos historicamente arraigados aos seus lugares como “espaços do atraso” e reforçando laços de pertencimento por meio de questões relacionadas à identidade, à memória e à história. Reconhecendo-se, ou seja, percebendo a si mesmos a partir de suas carências, mas também em seus desejos e potências, torna-se possível que os agentes deem as mãos, e somem olhares e esforços para construir um cinema do interior possível, com outros modos de ser e de fazer em relação ao cenário

hegemônico. Conforme analisa Pollak (1989), a articulação entre a memória individual e coletiva, formando uma memória social, assume uma função fundamental para o próprio reconhecimento do indivíduo como parte de uma comunidade, despertando sua consciência para seu papel como parte de um grupo social, ativando uma percepção mais sadia de si mesmo e de seu lugar no mundo.

Dessa forma, os recursos teórico-metodológicos das cartografias afetivas podem ser incorporados como esse lugar de entrecruzamento entre a geografia e a antropologia. Nesse sentido, é de especial valor a proposição de Suely Rolnik (1989, p. 68) quando afirma que “a prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social”. A esse respeito, é importante destacar o fundamental trabalho da pesquisadora em termos das chamadas “cartografias do desejo”, especialmente por meio de seu conceito de “cartografia sentimental”. Segundo Rolnik, o cartógrafo deve se abrir para os movimentos da vida, promovendo o desencantamento das máscaras que constituem os grupos sociais abordados, de modo a incorporar a experiência da liberação dos afetos recém-surgidos.

A ideia de cartografia nos ajuda a compreender a posição do Curta Taquary não propriamente por meio das características da geografia física de Taquaritinga do Norte (o clima, a posição geográfica equidistante de cidades estratégicas), mas sobretudo por meio de uma comunidade que se estabelece por laços sociopolíticos, entre as cidades

do interior de Pernambuco e outras cidades do Nordeste que compartilham de valores e visões de mundo semelhantes, por se tratarem de contextos periféricos em estágio de amadurecimento. Nesse sentido, as relações de vizinhança não se estabelecem somente em termos espaciais, mas sobretudo humanos, existenciais. Ou ainda, em termos da pulsão de seus desejos de vida e de criação.

Nesse sentido, os festivais de cinema não estão voltados meramente a um mercado de valoração artística, em que sua função é a formação dos novos cânones do cinema, ou ainda, no contexto das políticas de acesso ao interior do país, como simplesmente a oportunidade de conferir acesso para as populações locais dos cânones eleitos pelos circuitos hegemônicos.

A esse respeito, cabe trazer ao debate as discussões implementadas pelo campo dos *film festival studies*, cujos pesquisadores têm buscado observar o fenômeno da multiplicação dos festivais de cinema por uma ótica transdisciplinar. Harbord (2002) aborda o estudo dos festivais de cinema como parte das culturas fílmicas, utilizando elementos teórico-metodológicos do campo dos estudos culturais. Assim, os festivais passam a ser vistos não como um bloco homogêneo, mas uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes, de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede. Assim, os estudos dos

festivais de cinema foram abandonando os pressupostos de pretensa transparência ou neutralidade no funcionamento desses eventos, e passaram a mergulhar na complexidade das diversas estratégias de seus múltiplos agentes. Ou seja, os festivais deixaram de ser vistos apenas sob a ótica da valoração das obras, mas sobretudo em termos das dinâmicas de poder e das interações entre seus componentes (VALLEJO, 2014). Segundo essa perspectiva, o livro seminal de Valck (2007), analisa esses agenciamentos por meio de quatro componentes: os geopolíticos, econômicos, midiáticos e culturais. Os festivais de cinema formam o elo central de uma grande rede, em que se encontram diferentes agentes: cineastas, produtores, atores, demais técnicos, jornalistas, críticos de cinema, curadores, distribuidores, patrocinadores, governos, entre outros.

Assim, os festivais de cinema são vistos não como meros canais neutros por meio dos quais as obras são exibidas, mas como circuitos que formam agenciamentos que afetam de forma decisiva a natureza das obras. Essa perspectiva nos faz reavaliar o papel do curador, como um agente estratégico que potencializa a duração do evento por um eixo relacional. Conforme afirma Gonring (2012), por meio do conceito de *curadoria autoral*, a curadoria contemporânea propõe uma ideia de contaminação entre os diferentes agentes, com distintos interesses e agenciamentos, como um espaço não de mera transferência, mas de formação relacional de uma instância de valoração e de visibilidade. O curador não apenas exhibe as obras e traduz para o público o universo concebido pelo autor da

obra, mas especialmente inventa mundos possíveis, por meio da proposição de recortes e de conceitos curatoriais que reconfiguram a própria natureza das obras. Para a curadoria contemporânea, a principal questão não é exatamente o que as obras *são*, mas o que elas *podem* (GONRING, 2015).

Assim, a função principal de um festival se transforma: não é propriamente a de possibilitar que algumas obras (de exceção) selecionadas sejam vistas, mas o de promover agenciamentos entre os objetos de arte e seus agentes (curadores, críticos, gestores, distribuidores, público, governos, etc.), estimulando a formação de um circuito de possíveis, a partir de um desenho curatorial.

Considerações finais

A rede afetiva produzida pelo Curta Taquary possui ressonâncias que extrapolam a duração do evento em si, a partir das questões propostas pelos filmes exibidos, pelas mesas de debate e que reverberam nos encontros formais e informais entre dezenas de agentes heterogêneos envolvidos, de maneiras muito diferentes, no contexto geopolítico aqui abordado. Desse modo, os encontros proporcionados pelo evento são o estímulo para outras ações, que reverberam, prolongam, expandem e renovam o alcance e a estrutura dessa rede. Dessa maneira, a estrutura e a conformação dessa rede são múltiplas,

assumindo um formato dinâmico, em contínuas transformações, com novas ações e agentes que revigoram sua dimensão social e humana.

O primeiro impacto do evento pode ser compreendido pela própria realização de filmes. Na cidade de Taquaritinga do Norte, Alexandre Soares produziu *Repulsa* (2018), curta-metragem dirigido por Eduardo Morotó, residente em Caruaru, a cerca de 50km de Taquaritinga do Norte. Morotó já era um realizador com uma trajetória considerável, tendo estudado no Rio e realizado anteriormente curtas que circularam em diversos festivais de cinema no país. Realizado com recursos do Funcultura/PE, a equipe de *Repulsa* expressa a formação dessa rede estimulada pelo Curta Taquary, com a presença de profissionais de diversas cidades do interior do Nordeste, contando com a presença de profissionais do interior de Pernambuco, mas também da Paraíba e do Rio Grande do Norte.

De outro lado, os encontros em Taquaritinga do Norte se prolongam para outros festivais de cinema que reverberam a experiência do Curta Taquary. É o caso de outros festivais no interior do Pernambuco, realizados com recursos do Funcultura, que possuem uma especial atenção para ações de interiorização, como o Festival de Cinema de Triunfo, Mostra Pajeú de Cinema (Afogados da Ingazeira), Mostra Canavial de Cinema (Goiana), Cine Jardim (Belo Jardim), e o Festival de Cinema de Caruaru, entre outros.

Esse também é o caso de um conjunto de pequenos festivais de cinema realizados no interior da Paraíba. Diferentemente de Pernambuco, que possui uma sólida tradição de

editais de cultura, entre os maiores do país, o estado da Paraíba não possui uma política cultural que apoie esses eventos. Essa rede no interior do estado é formada, portanto, pela iniciativa dos moradores dessas cidades, que conseguem pequenos apoios locais, da prefeitura ou de empresários locais. É o caso de festivais de cinema como o Cine Congo (Congo/PB), Cine Paraíso (Juripiranga/PB), Cine Açude Grande (Cajazeiras/PB), Curta Coremas (Coremas/PB) e a Mostra de Cinema de Sumé (Sumé/PB).

A Paraíba possui um caso bastante singular de ações de interiorização, estimuladas não por um edital estadual, como é o caso de Pernambuco, mas por uma ação singular – o projeto Viação Paraíba, organizado pelo cineasta Torquato Joel, e que foi desdobrado em ações posteriores como o Projeto Cinestésico e o Jabre, com a participação de Virginia Gualberto. Conforme analisado por Araújo (2021), o Viação Paraíba é um projeto criado por Torquato Joel, em parceria com o Nudoc da UFPB, para viabilizar oficinas de realização cinematográficas em pequenas cidades do interior da Paraíba. A partir dessas iniciativas, foram formados cineastas como Kennel Rogis, Paulo Roberto, Ismael Moura, Ed Junior e Caio Bernardo, que realizaram curtas-metragens que circularam festivais de cinema no país, e que hoje são realizadores que vivem de audiovisual. Alguns desses alunos estimularam a difusão e a reflexão do audiovisual não apenas por meio da realização de filmes, mas também pela organização de mostras de cinema, dando origem a diversos desses festivais. A rede passa por um processo de fortalecimento, com a participação de festivais realizados

em outros estados da região, como é o caso de dois festivais realizados em cidades do interior, como o Curta Caicó (Caicó/RN) e o Circuito Penedo de Cinema (Penedo/AL).

A partir desses breves exemplos, é possível vislumbrar como as redes se multiplicam e se desdobram, realimentando os processos produtivos e identitários que permitem a integração entre contextos distintos numa ideia de comunidade e o fortalecimento dos laços afetivos que aprofundam o amadurecimento do audiovisual como experiência coletiva no interior do Nordeste.

Referências:

- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ARAÚJO, Josemary Macedo da Silva. **O projeto Viação Paraíba e a interiorização do cinema paraibano**: uma análise dos processos de produção dos filmes de seus egressos. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
- BRITO, Herasmo Braga de Oliveira. **Neorregionalismo Brasileiro**: análise de uma nova tendência da literatura brasileira. 1 ed. Teresina: EDUFPI, 2017.
- BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. 1 ed. São Paulo: Publifolha, 2005.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. 1 ed. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (orgs.). **The new film history**: sources, methods, approaches. 1st ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- CHRISTOFOLI, Eduardo Pires. **Transformações tecnológicas no cinema contemporâneo**: um estudo sobre a primeira década do século XXI. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- DE VALCK, Marijke. **Film festivals**: From European geopolitics to global cinephilia. 1st ed. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
- ELSAESSER, Thomas. The New Film History. **Sight and Sound**, vol. 55, n. 4, p. 246-251, 1986.
- GONÇALVES, Hugo Feitosa e ARAÚJO, José Bezerra de. Evolução histórica e o quadro socioeconômico do Nordeste brasileiro nos anos 2000. **Revista do Desenvolvimento Regional**. Taquara, RS, Faccat, v. 12, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://seer.faccat.br/index.php/coloquio/article/download/229/197>. Acesso em: 20 maio 2021.
- GONRING, Gabriel Menotti. **Curadoria autoral** – o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- GONRING, Gabriel Menotti. (O que) pode a curadoria inventar? **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 276-288, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>. Acesso em: 20 maio 2021.

- HARBORD, Janet. **Film Cultures**. 1st ed. London: SAGE Publications, 2002.
- HOLANDA, Karla. **DOCTV: a produção independente na televisão**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013.
- IKEDA, Marcelo. O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século. **Aniki**, v.5, n.2, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>. Acesso em: 20 maio 2021.
- IKEDA, Marcelo. **Das garagens para o mundo**: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.
- IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. 1 ed. Fortaleza: Suburbana Co., 2011.
- NAGIB, Lucia. **O Cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco**: a questão do estilo. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da retomada. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **Alceu**, v.8, n.15, p. 271- 296, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf. Acesso em: 20 maio 2021.
- POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 03 novembro 2021.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 1 ed. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.
- SANDRONI, Laila; TARIN, Bruno. Limites e possibilidades da cartografia afetiva enquanto método de pesquisa nas ciências sociais. In: 29ª **REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA**. Anais (...) Natal, RN, agosto 2014. Disponível em: http://www.29ba.abant.org.br/resources/anais/1/1402014806_ARQUIVO_Limites_e_possibilidades_da_cartografia.pdf. Acesso em: 03 novembro 2021.
- VALLEJO, Aída. **Festivales cinematográficos**: en el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias*, n. 39, primer semestre 2014. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>. Acesso em 20 maio 2021.

> Jamile Siliane da Silva
>> Antonio Carlos Vargas
Sant'Anna

A Apropriação enquanto processo da alegoria na arte contemporânea

I Resumo: Neste artigo os autores buscam compreender como a apropriação se estabelece na arte contemporânea. O texto procura mostrar que a elaboração do termo apropriação, na segunda metade do século XX, tem seu berço no conceito de alegoria formulado por Walter Benjamin nos anos 1920. Além de discorrer sobre a formulação de ambos os conceitos, o texto também apresenta uma breve leitura com base na teoria alegórica de três trabalhos dos artistas Adriana Varejão, Manoel Veiga e Ai Weiwei.

I Palavras - chave: Apropriação. Alegoria. Walter Benjamin. Arte contemporânea.

> Mestranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Bacharel em História, Memória e Imagem pela Universidade Federal do Paraná - UFPR.
E-mail: jamilsiliane@hotmail.com.
<http://lattes.cnpq.br/3320986417110452>.
ORCID 0000-0003-2718-4615

>> Doutor em Artes pela Universidad Complutense de Madrid. Possui Pós-Doutorado em Antropologia e Filosofia pelas Universidad del País Vasco e Universitat de Barcelona. Professor aposentado da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e artista visual com exposições coletivas e individuais em Brasil, Alemanha, Espanha e Canadá.
E-mail: acvargass@gmail.com.
<http://lattes.cnpq.br/4196104133376187>.
ORCID 0000-0001-8458-3909

Jamile Siliane da Silva
Antonio Carlos Vargas
Sant'Anna

Appropriation as a process of allegory in contemporary art

Abstract: In this article, the authors attempt to understand how the appropriation set in the contemporary art. The text try to show how the elaboration of the concept of appropriation, in the second half of the twenty century, have conection with the concept of allegory created by Walter Benjamin in the 1920's. In addition to discribe the formulation of both concepts, the text also present a brief lecture based in the alegorical theory of three artworks developed by Adriana Varejão, Manoel Veiga and Ai Weiwei.

Keywords: Appropriation. Allegory. Walter Benjamin. Contemporary art.

O conceito de alegoria em Walter Benjamin

Walter Benjamin, ao escrever *A origem do Drama Barroco Alemão*, na década de 1920, parte de uma análise da produção literária barroca alemã para formular o conceito de alegoria em oposição ao conceito romântico de símbolo, que ainda influenciava a crítica artística. O autor sabia que o conceito de símbolo, no qual os românticos haviam bebido, era oriundo de uma forte influência mística hermética e que havia sido compreendido e adotado de forma vulgar e superficial ao longo do século XIX e início do XX, pois afirmava:

O que chama atenção no uso vulgar do termo é que esse conceito, que aponta imperiosamente para a indissociabilidade de forma e conteúdo, passa a funcionar como uma legitimação filosófica da impotência crítica, que por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a “manifestação” de uma “ideia” é caracterizada como um “símbolo” (BENJAMIN, 1984, p.181).

Teórico atento ao que surgia, é importante recordar que Benjamin elabora seu conceito de alegoria em um momento histórico no qual tal prática se fazia mais visível e compreendida. Embora o conceito de alegoria seja com mais frequência associado no campo artístico visual aos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp, os artistas Picasso e Braque, anteriormente, já haviam incorporado objetos em suas obras, como Picasso, por exemplo, que em 1912 ao realizar *Natureza-Morta com Cadeira de Palha* aplicou tecido sobre a pintura e corda ao seu redor, mesmo ano no qual Braque realizava a colagem *Prato*

de frutas com copo, onde cola papel de parede sobre o fundo branco, desenhando letras e linhas no trabalho.

Na década seguinte, Benjamin escreve seu texto onde parte de duas questões para a elaboração dos argumentos conceituais em seu estudo: a primeira é a formação da linguagem a partir da relação de oposição entre o conceito de 'nome' e de 'signo'; e a segunda a relação de oposição entre símbolo e alegoria na teoria da arte. Embora pareçam duas questões separadas, ambas, de fato, são uma só, mas a título didático vamos vê-las em separado. Vejamos assim a primeira.

Fortemente influenciado pela mística judaica, na teoria da linguagem de Benjamin o 'nome' está conectado ao divino, a uma origem paradisíaca e, por sua vez, apresentado como uma manifestação daquilo que as coisas eram objetivamente. A nomeação é algo que representa o intrínseco daquilo que foi nomeado, sendo possível existir devido a própria existência de um estado anterior, metafísico, paradisíaco, em que homem e Deus se aproximam no momento de nomear as coisas. Para Benjamin, com o fim da vivência do homem no Paraíso e com a sua expulsão, inicia-se "um processo de degradação da linguagem, profanando-se esta, perdendo-se tal identidade no mundo histórico" (JUNKES, 1994, p.127), transformando-se em uma linguagem subjetiva e repleta de arbitrariedades, ocorrendo um distanciamento entre palavra e sentido objetivo e intrínseco das coisas¹. Impossibilitada de estabelecer uma unidade objetiva entre a palavra e a coisa nomeada, a

¹ Walter Benjamin, em um primeiro momento, discorre sobre a degradação da linguagem partindo da expulsão do Paraíso; no entanto, mais tarde, depois de estudar as teorias marxistas, analisou esse conceito de linguagem degradada em função da ascensão da burguesia e da produção capitalista (KONDER, 1988, p.31 apud JUNKES, 1994, p.126).

linguagem se desenvolve, assim, como comunicação, deixando a palavra de ser um 'nome' para se tornar um 'signo' da coisa: um signo que nunca é a coisa em si — como ocorria no estado paradisíaco —, mas apenas uma representação da coisa, nunca exprimindo sua essência, pois no mundo histórico essa função de nomeação intrínseca das coisas não existe (JUNKES, 1994, p.127).

Quanto à segunda questão — a relação de oposição entre símbolo e alegoria —, Benjamin (1984) recupera o conceito místico de símbolo apresentando suas características como expressão de sentido intrínseco, de objetividade, de ausência de sentido arbitrário e subjetivo. No símbolo, inexistente diferenciação entre *simbolizado* e *simbolizante*; portanto, o símbolo é unidade e tem sentido intrínseco sem a subjetividade daquele que o cria e, mesmo sendo feito por um sujeito, expressa seu sentido como as coisas nomeadas no âmbito do paradisíaco; apresenta a identidade original das coisas. Em outras palavras, o *símbolo*, para Benjamin, é um *nome*.

Pode-se, portanto, compreender que, para Benjamin, a alegoria é um signo e se estabelece nos princípios da subjetividade e da arbitrariedade, nascendo da relação entre a imagem e a coisa. A alegoria se relaciona com o signo linguístico devido ao mundo histórico não possuir mais em sua linguagem um sentido próprio e intrínseco para as coisas (JUNKES, 1994, p.128). Assim, a alegoria, enquanto processo de construção de sentido, possui arbitrariedade advinda da subjetividade, possibilitando a qualquer pessoa, coisa ou

relação significar outra qualquer (BENJAMIN, 1984, p.197). Na proposição de Benjamin, a alegoria tem seu entendimento atrelado a uma estrutura dialética que revela a relação entre palavras e coisas, escrita e fala, como também entre imagem e texto.

No processo da alegoria, o objeto alegorizado é privado da própria vida, ficando à disposição do alegorista, quando perde uma significação própria, um sentido. Seu significado é apenas aquele que o alegorista lhe dá.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIN, 1984, pp.205-206)

De acordo a Junkes (1994), este olhar melancólico a que Benjamin se refere, trata-se do reconhecimento de que, na alegoria, a história se estabelece enquanto declínio, movimento que se direciona ao passado, libertando do aprisionamento de um contexto funcional aquele fragmento que será, arbitrariamente, descontextualizado e recontextualizando em novo espaço. A recontextualização, embora transporte consigo a morte da coisa alegorizada, também dispõe em sua alçada a transposição de referências e a transmutação de significados.

Para Peter Bürguer (1987, p.131), ao se observar o conceito de alegoria, percebe-se

2 Aqui Peter Burguer demonstra que essa construção de fragmento corresponde à oposição de totalidade proposta por aquilo que é orgânico. Vale ressaltar que Burguer está escrevendo sobre o movimento da vanguarda em oposição aquilo que se conhece como classicismo dentro da arte. (BURGUER, 1987, p.131)

as fases de construção do objeto alegórico. Em sua análise, aponta em um primeiro lugar que o alegorista retirou um elemento de seu contexto, removendo-o de suas funções, evidenciando a natureza fragmentária da alegoria²; em um segundo momento, esses fragmentos são unidos pelo alegorista criando um sentido que não resulta do contexto original dos fragmentos; no terceiro, a percepção da alegoria enquanto condutora de expressão da melancolia, denotando sua relação com um olhar para o passado; e, por fim, o momento em que a alegoria aparece ao observador enquanto representante da história como decadência, uma vez que o objeto alegórico é um resgate do passado feito pelo alegorista.

A partir disto podemos compreender que a alegoria, utilizada desde a antiguidade, aparece em diversos momentos da história quando é discutida, exaltada ou ainda esquecida e rechaçada. Apresentada enquanto um conceito operatório que tem como função comunicar uma coisa através de outra. Seu processo de utilização passa pela descontextualização, pelo fragmento, e por nova contextualização do objeto ou da imagem.

Alegoria enquanto apropriação na arte contemporânea

A discussão entre símbolo e alegoria evidenciada por Benjamin à década de 1920, na qual formula uma nova teoria para a alegoria, foi retomada na década de 80 por diversos

autores pós-modernistas. Devido à ideia de essência presente no conceito de símbolo e de sua origem estar vinculada ao romantismo, alguns autores, como o crítico Clement Greenberg, relacionaram-no ao discurso modernista, o qual, por sua vez, foi apontado como “[...] variação da teoria do símbolo e da ideologia Romântica da arte como a manifestação do gênio, de poderes criativos que estão além do alcance de mero ofício, aprendizado ou técnica aplicada”³ (ORTON, 1994, p. 201).

3 [...] variation on the theory of the symbol and the Romantic ideology of art as the manifestation of genius, of creative powers that lie beyond the reach of mere craft, learning or applied technique (ORTON, 1994, p. 201)

Em contrapartida, Peter Bürger (1987, p.131) ao analisar o conceito de alegoria, compreendeu que o processo da alegorização apresentado por Benjamin abrange quatro momentos: descontextualização do fragmento; recontextualização do fragmento e construção de novo sentido; melancolia dos alegoristas; e pessimismo do público. Para o autor, esses quatro momentos poderiam ajudar a entender os procedimentos realizados por artistas das vanguardas europeias no século XX. Assim, os procedimentos de montagem e colagem estavam associados a teoria de alegorização proposta por Walter Benjamin.

Além de analisar produções artísticas passadas, alguns autores, como Craig Owens e Douglas Crimp, se utilizaram da alegoria para compreender produções contemporâneas no âmbito artístico e cultural, transformando a teoria alegórica em um expoente do pós-modernismo. A pós-modernidade, na prática estética, apresentou-se enquanto ato questionador de valores já instaurados como centralidade, unidade e homogeneidade – defendidos no contexto do modernismo - e que perdem seu espaço para outros, como

descentralidade, multiplicidade e heterogeneidade, respectivamente suas antíteses (FER, 1998, p.46).

A pós-modernidade está repleta de contradições, no entanto, todas elas se encontram no conceito da presença do passado, o qual não se resume em um retorno ou recuperação nostálgica, mas sim uma “revisitação crítica, um diálogo irônico com o passado” (HUTCHEON, 1988, p.4, tradução nossa)⁴. Corroborando com o posicionamento de Hutcheon, Teixeira Coelho aponta que

[...] o pós-modernismo não seria um movimento de retorno ao passado (portanto conservador ou reacionário) mas um processo de análise, de *ana-mnese* (ana: ação ou movimento contrário) para poder refletir, para poder lembrar. Um processo, em outras palavras, de investigação responsável dos pressupostos do modernismo e de detecção de sentidos ocultos mas latentes (2011, p.98).

Esse movimento em busca de reflexão, de lembrança, bem como de crítica e diálogo com o passado, resgatando algo do esquecimento e recontando de outras perspectivas esse algo, propondo outras leituras e questionamentos se conecta com o conceito da alegoria, revelando assim a relação intrínseca entre a alegorização e a pós-modernidade.

Se a noção de autor, de gênio, de criação e de original permanecem no modernismo, no pós-modernismo as palavras de ordem são re-produzir, resignificar, referenciar, citar e apropriar. Como orientou Roland Barthes (1967), o mundo é um imenso dicionário, um tecido de signos e dele só podemos nos apropriar, pegar ideias, objetos e produções já

4 [...] it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past [...] (HUTCHEON, 1988, p.4).

existentes e apresentá-las de outra forma.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológica (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhum é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. [...] sucedendo ao Autor, o escriptor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa se não imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recriada (BARTHES, 1967, pp.68-69).

Embora Barthes discorra apenas sobre o autor no âmbito da literatura, seus questionamentos são adaptados neste texto para o campo da arte. Dentro desta perspectiva proposta por Barthes, toda produção passa por um meio de apropriação, citação e referência, recebendo uma espécie de nova roupagem, onde imagens, objetos, ideias e procedimentos tornam-se um tipo de empréstimo de outros autores, ocorrendo a mudança de significado e de identidade das mesmas.

Ainda que a palavra apropriação seja utilizada constantemente na arte contemporânea, entendemos aqui que existe um vínculo entre este termo e o conceito de alegoria, no qual a apropriação aparece como um processo da alegorização. Para o crítico norte-americano Craig Owens (2004), o ato de se apropriar na arte contemporânea é um ato de alegorização, uma vez que as imagens utilizadas pelo alegorista são confiscadas, são apropriadas e retiradas do mundo, passando a possuir um único propósito: servir ao alegorista para seus próprios desejos.

E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (ollos = outro + ogoreuei = dizer). Ela não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento (2004, p.114).

Ao se apropriar de uma imagem, o artista não apenas a retira de um contexto e a coloca em outro. Neste novo lugar, a imagem passa a conter sua própria história, onde conta sobre seu princípio e o processo pelo qual está envolvida, estabelecendo uma ligação entre sua origem e sua circunstância atual de imagem apropriada. O processo de fragmentação, descontextualização e recontextualização imposto à imagem pelo alegorista — ou apropriadista — denota a existência de novo significado que se sobrepõe ao anterior, e sua morte para o antigo contexto gera um novo sentido ao lugar que passa a ocupar.

Depois dos anos 1960, tornou-se profícua a produção por meio de processos apropriadistas nas mais diversas escalas no âmbito cultural, como na indústria da moda, na produção em série de objetos ou no entretenimento. Artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Cindy Sherman se utilizaram de todas essas informações para compor trabalhos que questionassem, de alguma forma, a própria serialização, a produção em massa ou as condutas culturais promovidas pelo processo de globalização e meios de comunicação. Mas o processo da apropriação não invadiu apenas a indústria de massa, ele se espalhou entre artistas que questionavam a produção de outros artistas e o estado

5 Como mencionado no início do texto, a análise se estabelece na busca pelo entendimento do conceito de apropriação e na sua relação com o de alegoria, logo foram citados artistas que contribuem para o desenvolvimento do conceito na segunda década do século XX, o que não implica na inexistência de artistas que produziram seus trabalhos com as mesmas técnicas anteriormente.

da arte, como foi o caso de Elaine Sturtevant e Sherrie Levine. Ou, ainda, artistas que combinaram imagens icônicas com métodos de produção modernos como impressões, colagens e sobreposições, aqui podemos citar Robert Rauschenberg e Richard Hamilton⁵.

Segundo o crítico Douglas Crimp (2005, p.115), existem dois meios pelos quais se dá um processo de apropriação: no primeiro, a apropriação volta-se ao passado como forma de referência e manutenção de um estilo, proposta ou momento histórico, em que até mesmo o material utilizado pelo artista, arquiteto ou escultor é imitado; no segundo meio, ocorre uma apropriação lateral do presente, na qual aquilo que se utiliza para realizar os trabalhos pertence ao período em que se produz, revelando a identidade do momento e do período da apropriação. Crimp realiza uma distinção entre formas do processo apropriativo baseado nas características temporais, no retorno de algo do passado ou na remontagem do presente, o que acontece é que na arte contemporânea essas duas formas são intensamente exploradas por artistas, revelando inúmeras possibilidades do processo apropriacionista.

Apropriar-se, na arte contemporânea, significa “matar simbolicamente o objeto ou a imagem” (Chiarelli, 2002, p.02), retirando-os de seu espaço e colocando-os ao lado de outros objetos diversos, com uma nova narrativa promovendo novas assimilações para aquilo que foi resgatado do passado e reinterpretado no tempo presente do artista. Desta forma, revela que o processo de apropriação estabelece conexão com o processo

alegórico, uma vez que critérios elencados por Benjamin e proposições denotadas por Owens e Crimp se repetem em ambos os procedimentos. Sendo possível, a partir dessa relação, compreender que termos e formulações utilizadas para descrever a alegoria tais como: fragmento; transplante; runa; estilhaço; olhar ao passado (aqui se fala não apenas do tempo, mas daquilo que já foi produzido); retirada de algo do esquecimento; morte do objeto antigo e construção de novo objeto que corresponde às vontades de seu produtor, também se aplicam ao que se descreve como apropriação. As marcas de fragmentação, descontextualização, recontextualização, morte, modificação, renovação e conexão costuram a teia que realiza a união entre ambos os termos.

A alegoria na prática contemporânea

Até esse momento, o presente texto tentou construir um diálogo entre o conceito de alegoria benjaminiano e o termo apropriação. Ao vinculá-los, buscamos entender a apropriação enquanto um processo da alegoria, uma vez que tal conceito foi criado a partir da teoria alegórica na qual se expõem processos de captura de imagens, objetos e referências de outros momentos, os quais são descontextualizados, fragmentados e recontextualizados em um novo espaço pelo alegorista. Logo, a apropriação aparece aqui como um ato de retirada desses objetos, imagens e referências do seu espaço usual. De acordo com

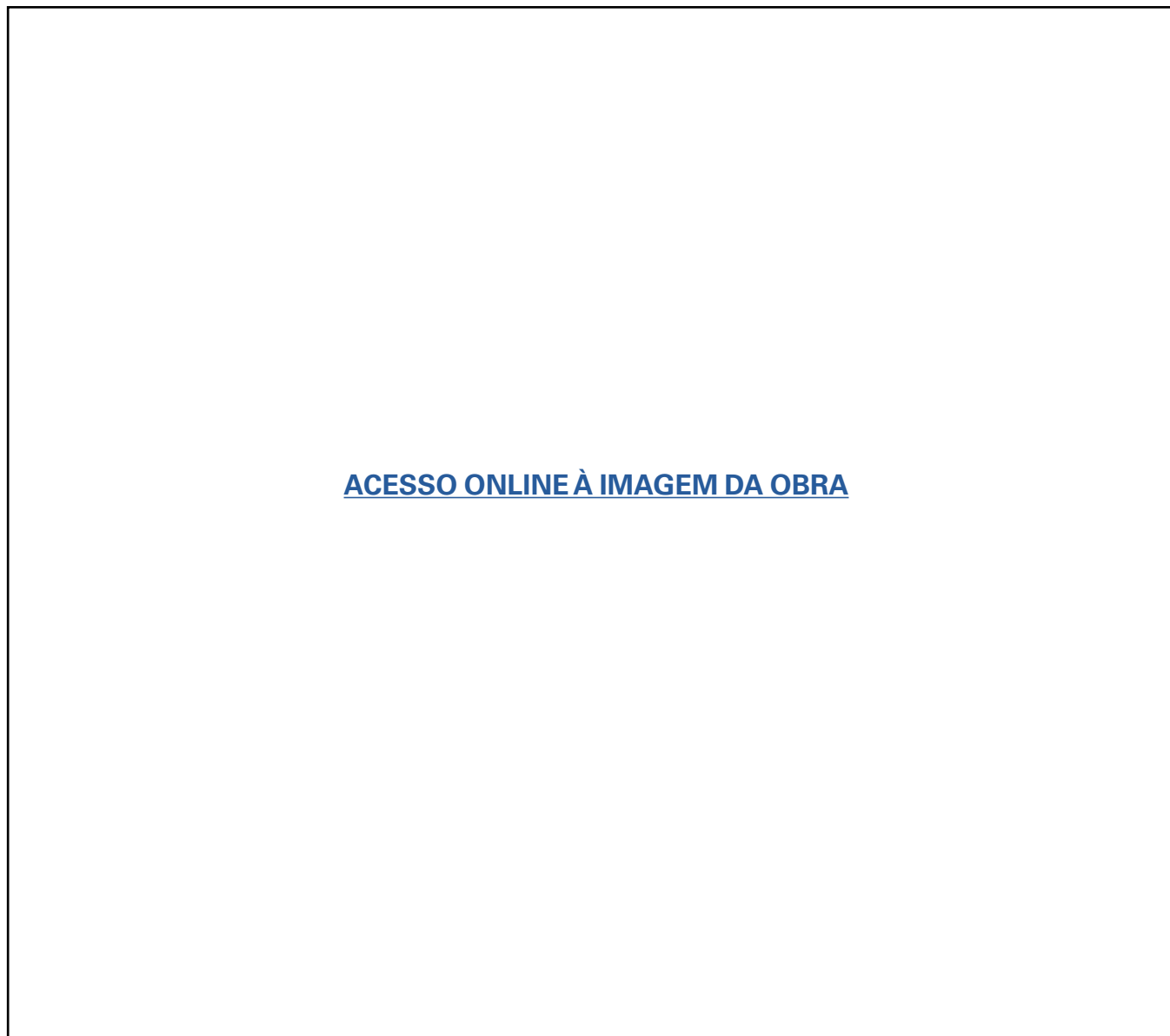
Nicolas Bourriaud, a apropriação na arte atinge um número crescente de artistas que vêm “interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros” (2009, p.07). Para o autor, o artista contemporâneo transformou-se em uma espécie de reprogramador das imagens existentes, possuindo como papel de “criação” a adaptação de uma obra de arte para um novo momento.

Em busca de compreender o processo de alegorização, aqui elencamos trabalhos específicos de três artistas que possibilitam perspectivas diferentes de leitura de tal procedimento na arte contemporânea. São eles Adriana Varejão, Manoel Veiga e Ai Weiwei.

Na obra *Varejão acadêmico: heróis* (Fig. 1) de 1997 realizada por Adriana Varejão, a artista se utiliza de partes de pinturas academicistas do século XIX como *O derrubador brasileiro* (Fig. 2) de Almeida Júnior (1850-1899) e *O último tamoio* (Fig. 3) do pintor Rodolfo Amoedo (1857-1941), colocando-as sobre azulejos em suas típicas “feridas de carne”. Neste trabalho, através da apropriação, Varejão demonstra e questiona a atenção dos pintores acadêmicos para criar identidades a partir de aspectos físicos e étnicos das personagens representadas, assim como dos temas das pinturas. Os fragmentos utilizados por Adriana Varejão, bem como as feridas que os envolvem em sua obra, denotam uma revisão crítica acerca das formas de representação desses indivíduos, formas que são escolhidas e edificadas dentro de uma história nacional que se deseja compor. O que Varejão faz é se apropriar de fragmentos de pinturas, descontextualizando-os e recontextualizando-os,

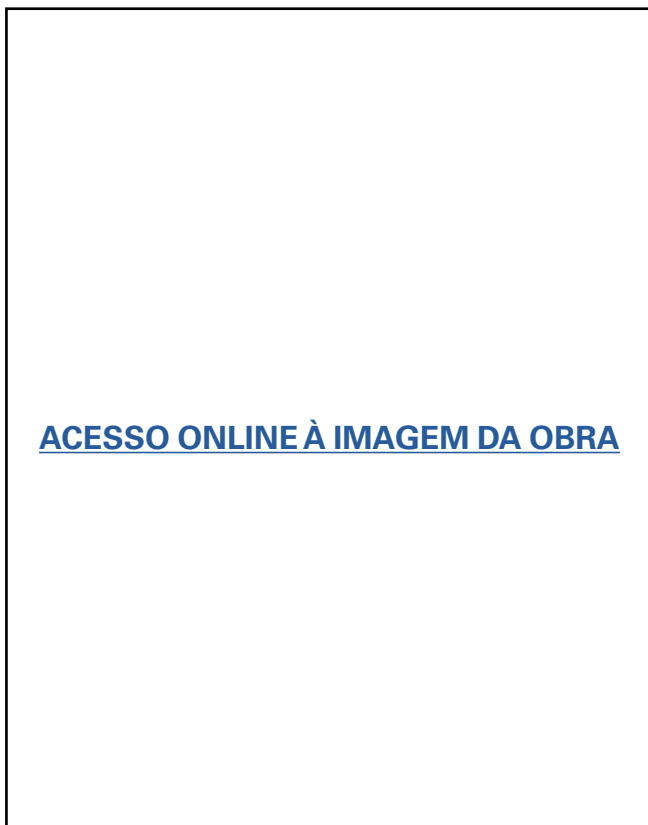
onde esses retalhos ficam a sua disposição para formulação de novo trabalho, que tem como ponto de partida o questionamento da composição de uma história nacional, social e de exploração de negros e índios em nome da construção de um país. Também podemos utilizar o conceito de alegoria para compreender sua relação com o período Barroco por meio da estética da carne e dos azulejos que, com sua superfície fria, branca e pura, são manchados com o vermelho dos pedaços de corpos ensanguentados que a artista dispõe sobre eles. E por trás dessa frieza dos azulejos estão as massas que representam os corpos sobre os quais o trabalho foi constituído. De acordo com Lilia Schwarcz (2014, p.287), “nas pinturas originais, tais heróis cumpriam o papel das vítimas, daqueles que se sacrificavam pela civilização. Na obra de Adriana, por seu turno, nem os indígenas, nem os populares e muito menos os azulejos estão limpos e imunes ao sangue”.

Figura 1 – VAREJÃO, Adriana. *Varejão Acadêmico: Heróis*. 1997. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm



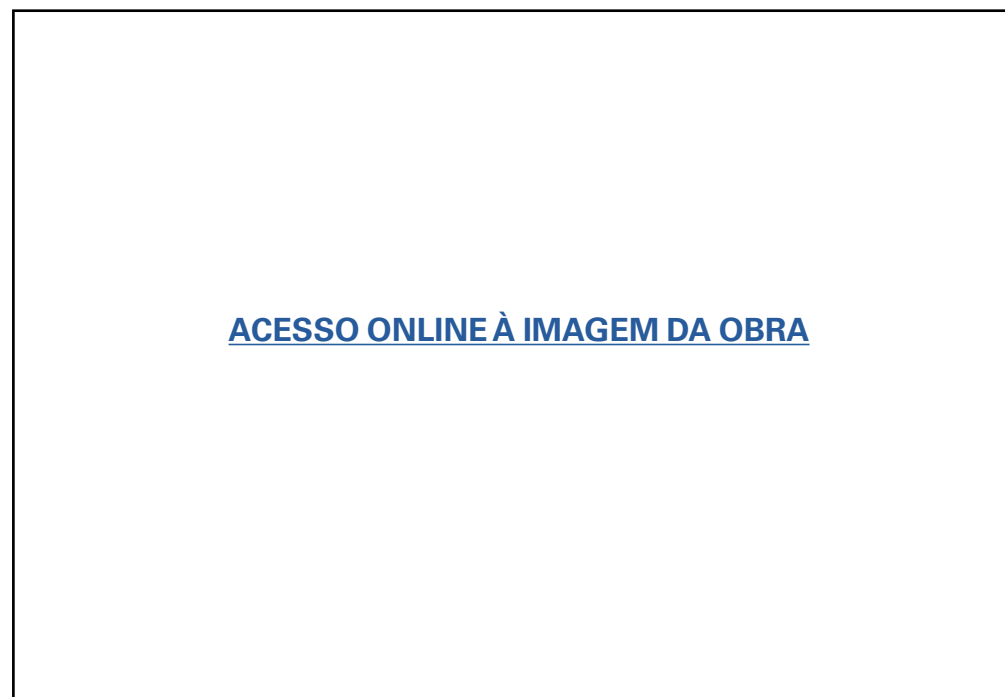
Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

Figura 2 - JÚNIOR, Almeida. *Derrubador Brasileiro*. 1879. Óleo sobre tela. 227 x 182 cm.



Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

Figura 3 - AMOEDO, Rodolfo. *O último tamoio*. 1883. Óleo sobre tela. 180 x 260 cm.



Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

Na série *Matéria Escura* (Fig. 4), do artista pernambucano Manoel Veiga, o ponto de partida são imagens de alta resolução das pinturas de Caravaggio. Veiga utiliza um programa de edição de imagem para fazer o apagamento das pessoas que compõem a cena do pintor barroco e, em seguida, retira a cor das fotografias, deixando a imagem em preto, branco e cinza. Um processo que passa pela captação/apropriação de imagens em *sites* de museus, pela desmontagem e remontagem da imagem a partir do apagamento e, por fim, uma supressão de quase tudo que remete a Caravaggio, desde cores e semblantes até as técnicas utilizadas, uma vez que o artista realiza a impressão da nova pintura feita digitalmente.

Figura 4 - VEIGA, Manoel. *Matéria escura #10*, 2015. Impressão UV sobre tela. 86x67 cm.



Fonte: *hyperlink* da Internet [disponibilizado pelos autores; clique acima para conferir]

A discussão promovida pelo artista através do ato apropriativo tem como referência a descoberta feita por cientistas de um tipo novo de matéria presente no universo. A matéria escura, como ficou conhecida, é uma massa presente em grande parte do universo e que não pode ser vista, no entanto tem a sua comprovação pela força gravitacional que exerce sobre a luz⁶. Nas obras da série *Matéria Escura*, o fundo preto é rasgado por linhas, pontos e manchas brancas e cinzas que habitam o vazio. Aqui o vazio se apresenta enquanto alegoria para duas coisas distintas: a primeira é a matéria escura em si, e a segunda, os grandes espaços “vazios” deixados por Caravaggio propositalmente. Aquilo que é branco e cinza são os tecidos das pinturas originais, que aqui se apresentam como a luz que modela a matéria escura através da gravidade, como um tecido cósmico pelo qual a matéria escura está envolta⁷. Nesta série, ao alegorizar as pinturas de Caravaggio, Veiga propõe uma nova interpretação de obras icônicas da História da Arte, além de utilizá-las para questionar a relação entre arte e ciência.

Por fim, no caso do artista chinês Ai Weiwei, é possível realizar a leitura de alguns de seus trabalhos através do processo alegórico: aqui elencamos a obra *Safe Passage* (Passagem Segura) (Fig. 5), montada pela primeira vez em 2016, a qual é composta por coletes salva-vidas que podem ser amarrados em estruturas, as mais diversas possíveis, dependendo do espaço onde a obra é exposta. Neste trabalho, o artista utiliza coletes descartados por imigrantes refugiados depois da travessia do mar entre Turquia e Grécia.

6 Informação disponível em: <<http://www.if.ufrgs.br/~fatima/ead/universo-atual.htm>>. Último acesso em: 27 de outubro de 2020.

7 Informações retiradas do site oficial do artista. Disponível em: <<https://manoelveiga.com.br/Materia-escura>>. Acessado em: 27 de outubro de 2020.

Em exposição na Biblioteca Nacional do Chile (2017), os coletes foram presos nas colunas neoclássicas na frente do prédio histórico, onde poderiam ser vistos a longas distâncias no centro de Santiago. Ao trabalhar com coletes retirados da areia e promover uma intervenção com eles, Ai Weiwei critica, se valendo do gesto alegórico, dois pontos: o primeiro é o deslocamento forçado que esses imigrantes realizam, simbolizado através dos coletes, e que o artista faz referência aos perigos que refugiados enfrentam para conseguir sair de seus locais de origem; e o segundo ponto, a própria função dos coletes, que geralmente são utilizados para proteção, mas que pelos imigrantes são utilizados como necessidade de sobrevivência ao enfrentar uma travessia perigosa em busca de uma vida segura, no entanto essa segurança de uma nova vida é, em sua maioria, composta por esperanças frágeis que são desmanteladas pelo racismo e indiferença em países nos quais esses imigrantes não são aceitos.

Figura 5 – Fotografia da exposição Safe Passage do artista Ai Weiwei. Santiago - Chile. 2017.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

O que aproxima esses três trabalhos de artistas com temáticas tão diferentes é a possibilidade de análise vinculada ao conceito de alegoria. Em Adriana Varejão, a alegoria está conectada a uma história a ser recontada, uma visão crítica de algo que muitas vezes não é questionado devido o profundo enraizamento da história nacional de um país. No caso de Manoel Veiga, o ato de apropriar-se de imagens de pinturas icônicas revela uma defesa da pintura enquanto uma ciência, um estudo que não depende apenas de tinta e pincéis, e que necessita da tentativa de compreensão daquilo que não pode ser visto, em um mundo vasto e desconhecido. Já na intervenção de Ai Weiwei, o alegórico revela uma forte e intensa crítica à sociedade atual, onde valores como sororidade, empatia, respeito e solidariedade são discutidos, mas pouco aplicados.

De fato, as teorias pós-modernistas revelam um universo de significações onde apenas se pode retirar algo, se apropriar de algo, uma vez que tudo está dado e nada pode ser criado, apenas repensado, reestruturado, e conduzido para novas proposições, a alegoria permanece em um reinado longo e ininterrupto. Alegorizar tornou-se processo e gesto de feitura de trabalhos artísticos, no qual o tempo se apresenta como um só ao mesmo passo que se mostra múltiplo. Os tempos do alegórico. Alegorizar se tornou na arte contemporânea uma ferramenta importante e de complexa compreensão, revelando emaranhados de ideias apropriadas e conexões complexas.

Referências:

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1967.
- BENJAMIN, Walter. **A origem do drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.
- BÜRGER, Peter. **Teoria de la Vanguardia**. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1987.
- CHIARELLI, Tadeu. **Apropriação, coleção, justaposição**. (catálogo). Porto Alegre: Grupo Santander Brasil, 2002.
- CRIMP, Douglas. **Apropriando-se da apropriação**. In: _____. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 115-124.
- FER, Briony. **Depois da modernidade?** In: FRASCINA, Francis et ali. Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 46-49.
- HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. Londres: Routledge, 1988.
- JUNKES, Lauro. **O processo de alegorização em Walter Benjamin**. Anuário de literatura II. Santa Catarina. p.125-137, 1994.
- ORTON, Fred. **Figuring Jaspers Johns**. London: Reaktion Books, 1994.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- VEIGA, Manoel. **Site oficial**. Disponível em: < <https://www.manoelveiga.com.br/> >. Último acesso em 20 de julho de 2020.

> Andressa Boel | **Bicicruze: Corrida Maluca**

I Resumo: Com caráter experimental, o *chantier* Bicicruze foi instaurado em 2019, em uma casa alugada por três meses no Cruzeiro dos Peixotos, distrito rural de Uberlândia, MG, Brasil. Foram construídas oito bicicletas não tradicionais com a colaboração de um grupo de crianças. Apresento nesse ensaio visual parte do processo construtivo de três delas, criadas por Érick, João Vitor, Luiz Gabriel e Luiz Gustavo. Para que o leitor entenda tal contexto, os *QR Codes linkam* vídeos que dão cores e voz aos desejos criadores dos garotos.

I Palavras - chave: Bicicleta; Contexto. Site-specific art. Arte Colaborativa. Arte Pública.

> Artista e pesquisadora. Doutoranda pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Cursou Graduação em Artes Visuais (2014) e Mestrado em Artes (2016) na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integra o Grupo de Estudos sobre Arte Pública (GEAP-BR), o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (GPPI-UFU) e também atua em ações diretas e artísticas em grupos "bicicleteiros", tais como Vira-Latas, Catraca Negra e Ovelhas Negras.
Email: andressa.boel@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9851-2108>

Andressa Boel | **Bicicruze: Crazy Race**

Abstract: With an experimental character, the chantier Bicicruze was installed in 2019, in a house rented for three months in Cruzeiro dos Peixotos, a rural district of Uberlândia, MG, Brazil. Eight non-traditional bicycles were built with the collaboration of a children's group. I present in this visual essay part of the constructive process of three of them, created by Erick, João Vitor, Luiz Gabriel, and Luiz Gustavo. For the reader to understand this context, the QR Codes link videos which give color and voice to the boy's creative desires.

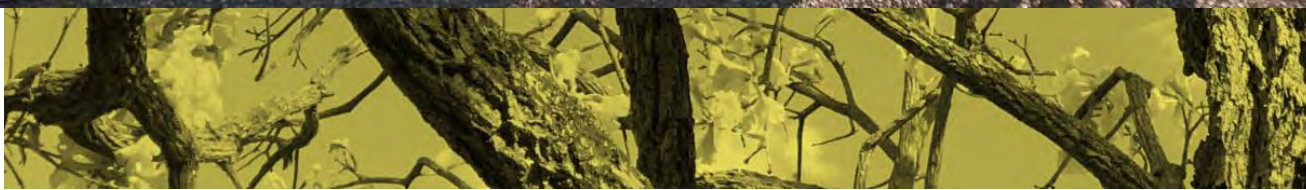
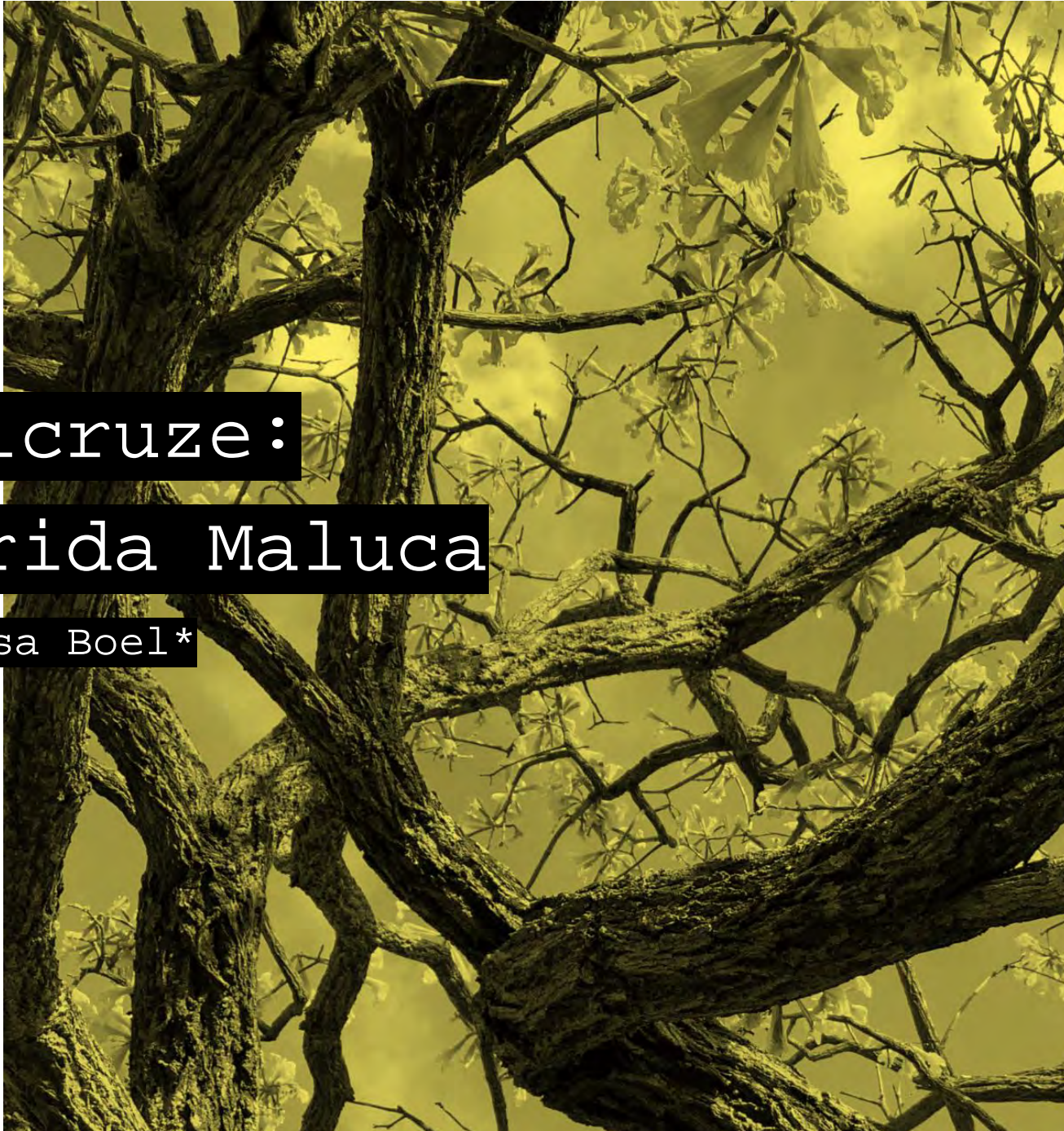
Keywords: Bicycle. Context. Site-specific art. Collaborative Art. Public Art.

V

Bicicruze:

Corrida Maluca

Andressa Boel*



O **Distrito Cruzeiro dos Peixotos** começa a existir no momento em que foi **fincada uma cruz** pela família Peixoto nas bordas rurais de Uberlândia, Minas Gerais. Com o passar dos anos, junto com a cruz eram enterrados bebês que nasciam sem vida e crianças que se apressavam para deixar a existência seca no **cerrado** triangulino. As flores brilhantes dos ipês e os frutos de sabor forte dos pequizeiros foram adubados pela carne do cemitério dessas **estrelinhas**.

Por volta de 1905, com a ajuda de donativos e com a doação dos fazendeiros Cherubina e José Camin, que cumpriam uma promessa, **construíram uma igreja**. Nessa paisagem, ao redor, foram brotando **construções e construções de casas** humildes de trabalhadores do campo, até se tornar o atual **povoado** rústico e religioso.

O distrito compreende cerca de **mil habitantes**, metade habita o centro urbanizado e a outra metade as fazendas **vizinhas**. O Cruzeiro, ao mesmo tempo que é cidade, não é, e ao mesmo tempo que é campo, não é. A população sofre com a carência dos recursos da cidade, que **dista 30 km**, mas ao mesmo tempo sofre com as pressões que a urbanização impõe ao campo.

V

VOLUME_05 ANO_2021 **Vazantes**





V





A **Bicicruze** aconteceu em uma casa alugada em frente à praça central do Distrito. Essa casa, de **aspiração artística e prática bicicleteira**, estava de portas abertas a todos que tivessem tempo livre pra **tomar café e ter um dedo de prosa**.

O foco principal da residência artística foi **construir bicicletas não tradicionais**, que para além do deslocamento tivessem **diferentes formatos** e, conseqüentemente, proporcionassem outras **sensações ao corpo** durante a pedalada.

Para desenvolvimento de tais traquitanas, a **Bicicruze** oferecia cursos de arte, materiais e espaços.

Dentro do estreito prazo de **três meses** um grupo de crianças tracionou o ritmo da criação participando ativamente com a **mão na graxa e o pé no pedal**. Foram projetadas, desenhadas e construídas **oito bicicletas**. A seguir, três delas serão apresentadas.



Luiz Gabriel e João Vitor dividiram a criação e os pedais dessa tandem. Pedalam sempre com cuidado pra não deixar a corrente cair.



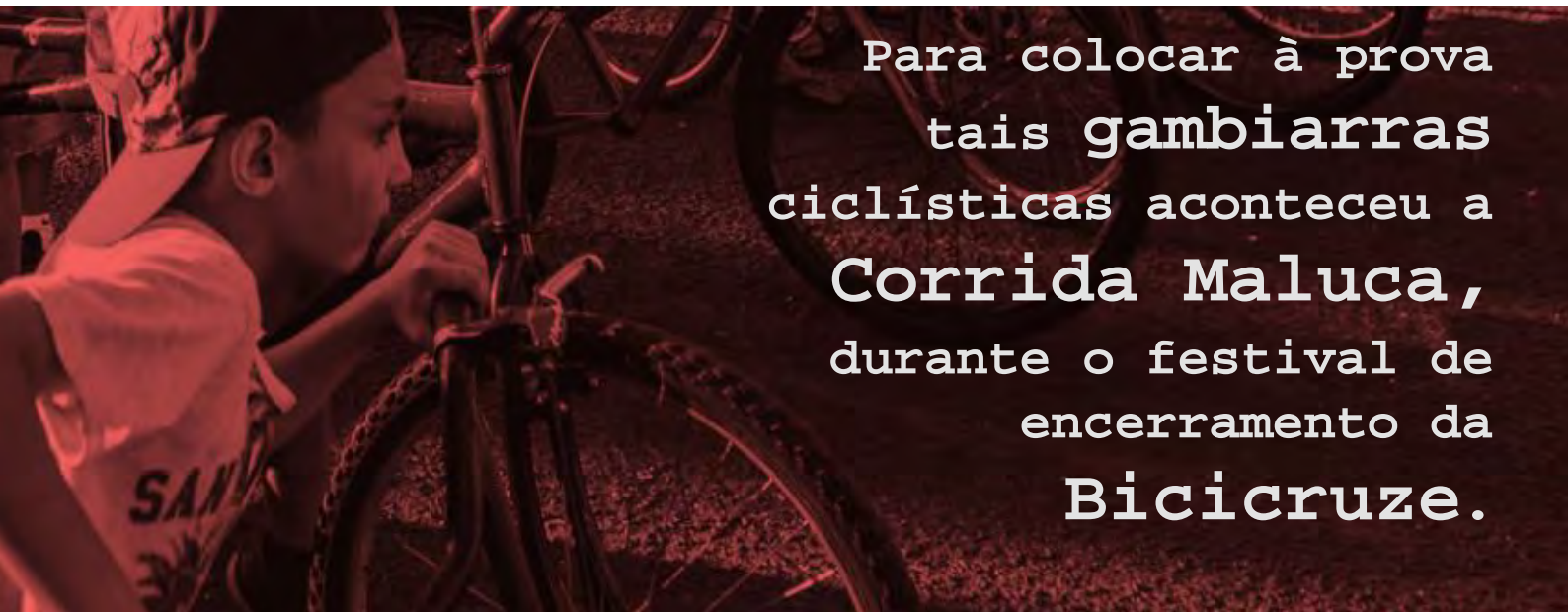
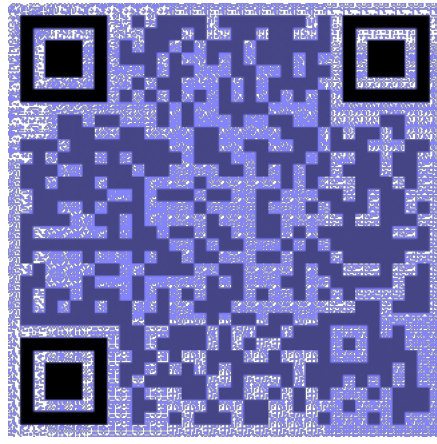
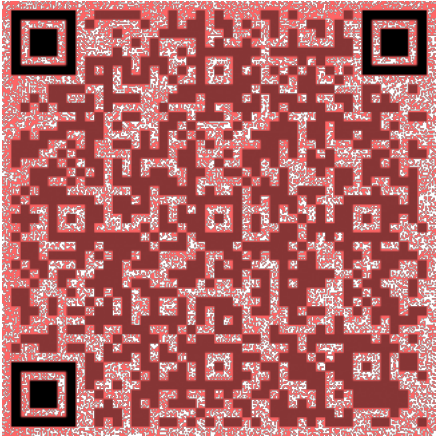
Erick construiu um
triciclo.

O plano é viajar direto pra
Martinésia, distrito vizinho.



Luiz Gustavo apostou na
experiência corporal e no
estilo. Ele pedala deitado.





Para colocar à prova
tais gambiarras
ciclísticas aconteceu a
Corrida Maluca,
durante o festival de
encerramento da
Bicicruze.

Créditos:

Concepção e coordenação da Bivicruze: Andressa Boel
Criação das Bicis: Érick, João Vitor, Luiz Gabriel
e Luiz Gustavo.

Montagem das Bicis: Cleverton

Imagens: Andressa Boel, Thiago Paulino

Incentivo à pesquisa de Doutorado: CAPES

Incentivo à Bivicruze: Programa Municipal de
Incentivo à Cultura de Uberlândia, MG.

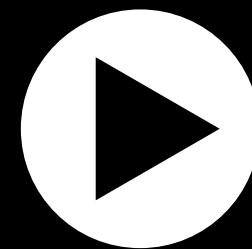
Email: andressa.boel@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9851-2108>

*Artista e pesquisadora. Doutoranda (bolsista Capes) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Kursou Graduação em Artes Visuais (2014) e Mestrado em Artes (2016) na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Integra o Grupo de Estudos sobre Arte Pública (GEAP-BR), o Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (GPPI-UFU) e também atua em ações diretas e artísticas em grupos "bicicleteiros", tais como Vira-Latas, Catraca Negra e Ovelhas Negras. Mulher, Vegan, "bicicleteira" e "rueira", o que impulsiona e inspira o seu "fazer" artístico em diversas linguagens, tais como fotografia, desenho, tatuagem, pintura, performance, escultura, instalação, *site-specific-art*, *time-specific-art*, projetos colaborativos e principalmente gambiarras sadias.



A Revista Vazantes aceita submissões em “Proposições Poéticas” na arte proposta - formato diagramado - conforme enviado pel_s autor_s.



CORPO_CÂMERA CORPO=CÂMERA

uma proposta performativa para essa pandemia
uma proposta performativa para essa pandemia

> Fabio Manzione Ribeiro | **Corpo-câmera: uma proposta performativa para essa pandemia**
>> Marina Mapurunga

I Resumo: As investigações audiovisuais realizadas durante a pandemia da Covid-19 têm como intuito discutir as possibilidades de criação da improvisação musical livre em meio às limitações trazidas pelo enclausuramento em massa. Instauram-se assim, aspectos contingenciais entre relações poéticas mediadas pela internet e diferentes ferramentas audiovisuais. O desenvolvimento desta proposta performativa investiga novas maneiras de elaborar processos de criação e propõe compartilhar pesquisas acadêmicas, realizando etnografias de nossos processos criativos. A partir desta busca, a proposta performativa apresentada aqui foi criada para ser executada em tempo diferido, e denota convergências e contrastes entre improvisações realizadas em espaços e tempos distintos.

I Palavras - chave: Processos de criação musical. Livre improvisação. Etnografia audiovisual. Performances audiovisuais.

> Fabio Manzione Ribeiro é músico, performer, pesquisador, doutorando em Processos de Criação em Música pela Universidade de São Paulo e Mestre em Estudos de Jazz pela Universidade de Aveiro (Portugal). Em suas pesquisas busca estabelecer vínculos prático-teóricos entre processo de criação musical em tempo real e outras expressões artísticas contemporâneas. Faz parte de grupos que praticam a Livre Improvisação Musical, tais como: Orquestra Errante, Nêmbó e Duo Cóz.
E.mail: fabio.manzione.ribeiro@usp.br
Portfólio: fabiomanzione.com
IG: @fabio.manzione

>> Marina Mapurunga é artista e pesquisadora que atua no campo do audiovisual e da arte sonora. Professora do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), doutoranda em Música (USP), Mestra em Comunicação (UFF) e Especialista em Audiovisual em Meios Eletrônicos (UFC). Coordenadora do projeto de extensão SONatório. Integrante do NuSom, Laura, Orquestra Errante e da rede Sonora: músicas e feminismos.
E.mail: marinamapurunga@ufrb.edu.br
Portfólio: www.mapu.art.br
IG: @mapurungovsky

Fabio Manzione Ribeiro
Marina Mapurunga

Corpuscam: a performative proposal for this pandemic

Abstract: The audiovisual investigations carried out by us during the Covid-19 pandemic are intended to discuss the possibilities of creating free musical improvisation amidst the limitations brought by the instaurated mass enclosure. Thus, contingency aspects are established between poetic relations mediated by the internet and different audiovisual tools. With the development of this performative proposal, we investigated new ways of elaborating creation processes and proposed to share academic research, conducting ethnographies of our creative processes. From this search, the performative proposal presented here was created to be performed in deferred time, and denotes convergences and contrasts between improvisations performed in distinct spaces and times.

Keywords: Musical creation processes. Free musical improvisation. Audiovisual ethnography. Audiovisual performances.







ORPO-CÂMERA

uma proposta performativa para essa pander

Ficha Técnica

Título: Corpo-câmera: uma proposta performativa para essa pandemia

Gênero: Documentário Experimental

Duração: 8'27''

Ano de produção: 2021

Dimensões (pixels): 1920 x 1080

Proporção (square/ratio) do vídeo exportado: 16:9

Codec/extensão: H.264/.mp4

Link externo: <https://youtu.be/4BP3UQ-92bE>



<http://periodicos.ufc.br/vazantes/galeria>

Direitos de imagem e som (suas e/ou de outros):

Nós, **Marina Mapurunga** e **Fábio Manzione**, declaramos sermos responsáveis pelos direitos relativos ao vídeo inscrito, incluindo direitos autorais, trilha sonora e direitos de uso de imagem de terceiros. Destarte, assumimos plena e exclusiva responsabilidade legal por qualquer litígio decorrente da exibição ou uso do vídeo junto à Revista Vazantes, isentando, portanto, a mesma de todo e qualquer pleito ou reivindicação de terceiros.

> Fernando Codeço
>> Julia Naidin

Arte contextual e as condições do Antropoceno. Entrevista com Paul Ardenne

I Resumo: O professor de história da arte, escritor, curador e crítico de arte Paul Ardenne, apresenta a proposta principal de seu livro *Un Art contextuel – création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, de 2002 e de seu mais recentemente livro, *Un art écologique, création plasticienne et Antropocène*, de 2019. Interessa pensar como a ideia de “arte contextual” se relaciona com o tema da mais recente pesquisa sobre arte ecológica em tempos de Antropoceno. Foi possível marcar uma breve entrevista com ele para colocar algumas questões que são pertinentes para analisar e contrapor com as pesquisas que se desenvolvem atualmente no Brasil.

I Palavras - chave: Arte contextual. Arte ecológica. Crítica de arte.

> Fernando Codeço é produtor e curador da CasaDuna, artista plástico, diretor teatral e doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e *Université Picardie Jules Verne, Amien, França*.
Email: fernandococeco@gmail.com
ORCID 0000-0002-0122-5557

>> Julia Naidin produtora e curadora da “CasaDuna – centro de arte, pesquisa e memória de Atafona”, Doutora em Filosofia (UFRJ) e Pós-doutorado em Políticas Sociais Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF) e atriz no Grupo Erosão.
Email: jnaidin@gmail.com.
ORCID 0000-0002-7729-0793

Fernando Codeço
Julia Naidin

Contextual Art and the Conditions of Anthropocene. Interview with Paul Ardenne

Abstract: Paul Ardenne, art history professor, writer, curator and art critic, presents the main proposal of his book *Un Art contextuel - création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, from 2002 and of his most recent book, *Un art écologique, création plasticienne et Anthropocène*, from 2019. It is interesting to think how the idea of "contextual art" relates to the theme of the most recent research on ecological art in Anthropocene times. It was possible to schedule a brief interview with him to ask some questions that are pertinent to analyze and contrast with researches that are currently being developed in Brazil.

Keywords: Contextual art. Ecological art. Art Criticism.

- 1 Paul Ardenne é crítico de arte, curador e historiador. Professor de História da Arte na *Université Picardie Jules Verne, Amien*, França. Ator, entre outras, das publicações: *Un Art contextuel, art em milieu urban, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (2002) e *Un art écologique, création plasticienne et antropocène* (2018), ainda sem tradução para o português.
- 2 Agradecimento pela recepção aos amigos Viviana Méndez e Dado Amaral.

Paul Ardenne¹ é crítico de arte, escritor, curador no campo da arte contemporânea e também professor de história da arte na Universidade de Amiens. A entrevista foi conduzida e filmada por Julia Naidin e Fernando Codeço e foi realizada em fevereiro de 2020 em colaboração com o espaço da residência artística *La Centrale 22²*, em Paris, França.

Julia Naidin e Fernando Codeço: Você poderia se apresentar um pouco e falar da sua trajetória no campo da arte e da história da arte e também como este percurso te levou para as questões da arte contextual e para isto que você chama no seu último livro de arte ecológica ou arte em um contexto de Antropoceno?

Paul Ardenne: Vou falar brevemente e de um modo um tanto geral. Digamos que eu me interesse muito pelas relações entre a arte e a sociedade, começamos assim. Mais precisamente, de fato nisso que chamamos de arte política. Isto é, a questão de uma criação que se interessa pelo mundo real, que de alguma maneira leva em conta isto que é uma realidade, seja para testemunhar uma realidade, seja ao adotar um ponto de vista crítico (ou em crítica), seja em um encontro. A partir disto, comecei a me interessar, enquanto escritor e historiador da arte, por artistas que estavam em um engajamento político da arte, ou como dizem em anglo-saxão "*concern*", ou preocupados. Isto significa, em primeiro lugar, que eu me interesse em todas as formas de arte, e, em segundo, que para mim não

existe verdade em arte. Não é obrigatório ser um artista engajado. Pode ser igualmente um artista distanciado, vivendo sua vida, não há verdade. Mas para mim, o que me interessa principalmente são artistas que buscam criar um tipo de interação com a realidade. Interagir querendo dizer e fazer uma arte em conexão com o real, que seja uma arte reativa, uma arte marcada por uma reatividade aos acontecimentos, contendo, certamente, uma lógica interna, um objetivo. Este objetivo pode ser talvez uma aceleração de tomada de consciência de um espectador, e de certa maneira melhorar as coisas, isto é, se engajar em um combate necessário contra desigualdades, como no caso de questões pós-coloniais, questões de gênero, ou questões climáticas, por exemplo, a questão ecológica. Então, para ser totalmente franco, eu passei a me interessar cada vez mais por estas formas de arte, pois me formei, enquanto teórico da arte, em um período, nos anos 80, 90, que foram os anos nos quais o liberalismo na arte verdadeiramente triunfou. Nós vimos surgir uma arte muito especulativa, muito burguesa, muito marcada pelo *entertainment*, pelo divertimento, uma arte que era cada vez mais afastada da sociedade e que era na realidade uma arte de museu, uma arte de galeria, uma arte de mundaneidade que pretendia ser política, ser engajada e subversiva mas que não era nem um pouco na realidade. A partir disto, comecei a pesquisar, a fazer pesquisas muito pessoais, sobre formas de arte que não eram midiaticizadas, que não existiam midiaticamente. E o que isto significava? Eram artistas que estavam na rua, não somente o que se chama de *street art*, ou o que chamamos

de *outsiders*, mas artistas contextuais, que dizem “Eu vou fazer uma obra em função de uma realidade dada”. Por exemplo, aqui, você tem uma situação de pessoas que são discriminadas, você vai até lá tentar entender, ver porque eles estão naquela situação, refletir sobre qual imagem criar daquela situação, o que posso criar para que talvez a sociedade se interesse mais sobre esta situação, etc. Isto era difícil, pois não havia livros escritos sobre isto, não havia estudos. Era inacreditável, era um campo bem nebuloso. Era uma forma de arte que não existia e por que? Porque você não as encontrava nas galerias, não as encontrava nos museus, elas não estavam expostas, e de fato, ela não interessava às instituições. Então, comecei este trabalho, num primeiro momento me perguntando pelo que é uma arte política no fim do século XX e início do século XXI. O que é isto que estes artistas que trabalham em contextos reais, quer dizer, que querem que a obra tenha uma conexão, um impacto, uma realidade, uma densidade social, e finalmente, como um dos grandes problemas é a questão ecológica, o aquecimento climático, a questão da destruição do mundo pela potência predadora, falando principalmente das empresas multinacionais, mas também de nós mesmos, porque todos nós poluímos, então somos todos cúmplices de certa maneira, e assim me senti também interessado pela criação plástica na era do Antropoceno – este momento da época humana no qual as atividades dos homens e mulheres que somos, chegamos a ter um impacto sobre o meio ambiente mais forte que o impacto natural.

Julia Naidin e Fernando Codeço: Sim, nisso existe implicada a questão do modo de vida e gostaria de te ouvir sobre isso. É interessante pensarmos que este modo de vida na realidade não é único nas maneiras pelas quais o humano habita o planeta. No Brasil, por exemplo, existem muitos movimentos mais ligados a tradições locais que sempre estiveram na luta por existências que são contrárias ao que podemos chamar de um modo de vida que é herdeiro de um modelo colonial. No Brasil, isto é muito cotidiano. Existem movimentos de resistência em todos os lugares, como um modo cultural diferenciado de existir. Mas eu estava pensando: o que você diria enquanto historiador de arte europeu? Você vê movimentos contraculturais na Europa hoje, no campo da arte ou mesmo de fora dela, como movimentos sociais, mas que combatem justamente este modo de vida que é *Antropocênico*?

Paul Ardenne: Temos por todos os lugares, e temos cada vez mais este tipo de movimento. Mas isto corresponde cada vez mais também a uma atitude de pessoas individualmente. Isto quer dizer que a arte que toma posição contra modos de vida poluentes, contra o consumo, contra o desperdício, contra a moda, contra as viagens permanentes, isto tudo entra no que chamamos de “contaminação do mundo”, termo que usamos desde o século XIX. A contaminação do mundo, que começou com a indústria química, e depois foi para a

indústria da mineração, depois com as questões do transporte, habitação e se transformou em uma questão com o consumismo. Essa contaminação se manifesta também como o consumo de uma grande energia, uma grande máquina de contaminação, e são modos de vida de consumismo também. O fato de se vestir, essa troca incessante das roupas, a locomoção incessante dos carros, aviões, são coisas que contaminam fortemente. Agora, eu diria que neste ponto, existe uma coisa que é muito coerente, que é um movimento social geral e global em tendência, de pessoas que buscam refrear sua conta de carbono, que buscam viver de maneira mais harmoniosa com a natureza, com mais ou menos sucesso, com mais ou menos facilidades se a pessoa vai morar no mato ou na cidade, evidentemente, mas existe esse movimento geral - eu, que preciso me deslocar muito mais do que acho que deveria por causa da conta de carbono, que é uma coisa que não é nada boa, infelizmente, e que eu particularmente acho muito difícil de modificar. Mas eu constato que é uma tendência global, que compreende também relações entre estados, países e continentes, e eras geográficas que não conheciam a consumação. Por isso, devemos levar em conta nossas profundas desigualdades no mundo hoje. O Antropoceno é um discurso que leva ao seguinte: "Nós Ocidentais, depois de haver enormemente consumido, poluído, desperdiçado, destruído, demandamos agora ao resto do mundo de não consumir, destruir, poluir". Outras pessoas podem perfeitamente dizer, "Veja bem, nós nunca tivemos nada e nunca destruímos dessa forma, vocês tiveram tudo esse tempo todo, e utilizaram durante

todo este tempo, e agora vem nos pedir para ter uma vida contida, frugal, no limite, sem desfrutar de tudo que vocês tiveram nas melhores condições e confortos?”. Então existe essa tensão real. Mas ainda assim é uma tendência global. No campo da arte acontece a mesma coisa; vemos cada vez mais artistas, e isso já deve ter uns cinquenta anos, que no início eram muito isolados, pessoas em movimentos singulares e que cada vez mais, às vezes como grupos, coletivos, pessoas que vão trabalhar em torno desta questão da luta contra o aquecimento global ou contra este modo de vida antropocênico, como você colocou, significando essencialmente a consumação. Essa indiferença ao desperdício, o desrespeito com o território, toda a indústria do turismo destrutivo... Existem cada vez mais artistas trabalhando com isso e eles são cada vez mais federalizados. Por outro lado, o que é notório é que, até muito pouco tempo, as instituições culturais e artísticas, como museus, galerias, bienais, etc, não haviam se dado conta disso. Uma coisa que me impressionou muito trabalhando sobre essa questão é a distância entre o que podemos dizer que seja um combate ecológico real, que é levado nos últimos cinquenta anos no mundo e com grande força nos últimos quinze anos, e a ausência completa de uma grande parte do mundo da arte desta questão. Se você reparar, por exemplo, o que faz polêmica no mundo da arte contemporânea global? Vamos dizer que é Banksy? Coisas como Jeff Koons com seu buque de tulipas em Paris, uma escultura totalmente desinteressante e estúpida, Maurizio Cattelan e aquela história da banana colada na moldura da galeria em Art Basel Miami de

150.000 dólares. Tudo isso é ridículo. Estamos de acordo. Mas isso não existe à toa. Pois vemos bem que existe todo um movimento cultural institucional, isto é, que corresponde à política de pessoas que coordenam o mundo, que regulam o mundo, isto é, em última análise, os que possuem o dinheiro e as riquezas para despojar, para dar uma imagem à arte que não coloque os verdadeiros problemas. Se você quer se interessar pela banana de Maurizio Cattelan, tem algo de muito suspeito, na verdade. Isto significa que, no fim das contas, é uma cortina de fumaça para que não vejamos o que está por traz. Isso é normal. Tudo isso é normal, são questões estratégicas políticas. A arte é integrada nas estratégias políticas, evidentemente. Ela é uma das formas da cultura, e os dominantes buscam produzir e sustentar uma arte dominante, uma arte dos dominantes, e esta arte dos dominantes não será uma arte crítica, certamente. Bom, nós temos hoje a impressão de reviver uma situação inacreditável que não acreditávamos que seria possível, que é aquela do academicismo do século XIX. Você se lembra que no século XIX, no domínio das artes, houve um grande número de artistas que inovaram. Mas ao mesmo tempo, as instituições artísticas, como a academia, o museu, se recusam a ver isso - não os expõem, não falam sobre. E aí há uma separação extraordinária, uma distância, entre, de um lado, uma criação, viva, inovadora, que se apropria de um mundo em mudança que era o mundo industrial nascente. De outro lado, aquilo que estava para ver no museu no mundo do século XIX eram, do lado de fora, trens e máquinas a vapor, minas, usinas. Do lado de dentro do

museu, você tinha a Vênus, você via a cena da Antiguidade Romana dos gladiadores nos circos, você percebe como a distância se estabelece. O que eu acho muito interessante hoje é que nós estamos entrando em um movimento de reviver o mesmo tipo de situação. Isto é, você tem uma realidade muito problemática, que é esta do aquecimento global, com tudo que isto produz, verdadeiros desastres humanos! Não somente a rarefação de materiais primários, aumento da temperatura, mas também as questões de migração das pessoas, a destruição da biodiversidade, etc. existe uma enormidade de problemas e quando você olha para o que está sendo colocado no campo da arte, não se fala disso. E isto também não é por acaso, evidentemente. É uma estratégia cultural. Veja, o fato que tenho que reconhecer é que sou contra esta estratégia cultural e que eu a combato. Eu a compreendo e a combato.

Julia Naidin e Fernando Codeço: E você identifica movimentos artísticos que são críticos sobre esta questão do modo de vida e falando sobre isso?

Paul Ardenne: Existem muitos, uma enormidade, mas não podemos dizer que eles possuem um grande impacto. Infelizmente. Isto porque os artistas, não podemos esquecer, os criadores, seja da música, do teatro, do cinema, um plástico, um poeta, um escritor, é alguém que está fundamentalmente isolado. Devemos partir desta ideia que os artistas,

os criadores culturais não criam de saída uma comunidade. Nós chegamos à criação cultural em um percurso pessoal, um percurso singular em relação a um mundo que coloca questões e que cada um ensaia modificá-las com sua própria criação. A criação possui sempre algo de corretivo, ela vem celebrar o mundo, mas também corrigi-lo. Ela parte de alguém que tem um problema na relação que se estabelece com a realidade. É a razão pela qual o artista, o criador, é fundamentalmente alguém isolado, e é por isso também que é difícil agrupar pessoas isoladas. A primeira razão é que uma pessoa que vive isolada não necessariamente vai querer se agrupar. O mundo da arte não é um sindicato, é um partido político. Você sabe disso. Você tem as individualidades no trabalho e estas individualidades você imagina que tendem a se manter individuais, elas não desejam necessariamente entrar em um movimento de produzir consenso e seguir e caminhar junto a uma massa, mesmo que esse consenso seja aceitável, mesmo se o que pensa a massa possa parecer admissível. Então, para responder à sua questão, nós temos muitos artistas hoje em dia que se colocam essa questão ecológica, e temos cada vez mais, de uma maneira muito diversa. Mas isso não significa exatamente que podemos agrupá-los como uma unidade. O que podemos sentir é que há uma tendência, que vem crescendo, que faz com que, no mundo da cultura, em um sentido amplo, não somente nas artes plásticas, mas também nas literárias, no teatro, na poesia, no cinema... Nesse conjunto do mundo cultural fica claro que temos hoje uma névoa que se constitui em torno dessas questões. Agora, o que é

muito interessante, é que, como você dizia, isso existe já há mais tempo no Brasil do que na Europa Ocidental. Na América Latina, isso existe há mais tempo do que na Europa, e por que razão? Justamente pela questão da destruição colonial do ecossistema de vocês. Isso se constata, por exemplo, quando vemos os fenômenos das monoculturas na América Latina. O aumento da riqueza das grandes empresas dos Estados Unidos da América e da Europa, etc. No caso de vocês, existe uma problemática pós-colonial intensa, certamente; muito maior do que a nossa. Eu me lembrei de uma obra magnífica de uma artista brasileira que vive atualmente em Berlim, Maria Tereza Alves, que eu vi há 2 ou 3 anos em Paris, em que ela apresenta uma obra que se chama *Flud*, inundação, que eu vou inclusive incluir em breve em uma exposição em Paris. O trabalho da artista era a partir do lugar onde ela nasceu e cresceu, em uma pequena cidade brasileira, a cidade foi destruída pela superexploração bovina. Muitos animais, em enormes fazendas, que empobrecem completamente o ecossistema e a biodiversidade. E isso também produz um efeito incrível, a pressão dos animais sobre o solo acabou por destruir os sedimentos da terra do solo. Com as grandes chuvas, ano após ano, a água começou a deslocar essa terra, causando inundações, uma coisa inacreditável, enfim. Esse é um exemplo interessante. Como a artista o trata? Ela constrói um conjunto de obras, que são pinturas, desenhos, entrevistas com pessoas, fazendo as pessoas falarem de como se passou, objetos recuperados, barcos, etc. Esse é um trabalho realmente contextual. Também temos exemplos na Europa, mas em geral as

obras mais tocadas pela questão climática, ecológica ou das questões do Antropoceno são mais reativas. Quero dizer, quando olhamos a arte europeia, vemos um forte ar narcisista ou individualista. O artista naquele papo eu, meu corpo, minha vida, etc., uma espécie de incapacidade de sair desse território que podemos chamar de umbilical. Mas existe o umbigo dos artistas e existe o umbigo do mundo. Podemos dizer que a arte ecológica está mais perto do umbigo do mundo do que do próprio umbigo.

Julia Naidin e Fernando Codeço: É interessante também que nesta tensão entre o eu e o mundo, quando nós pensamos novamente na ideia de comunidade, dessa ideia de comum que é justamente o ambiente no qual a arte contextual visa produzir um ruído, um choque, uma desestabilização deste aparente, ou melhor, ficcional, plácido *comum*, desta ideia de comunidade, de uma aparente normalidade em equilíbrio, criar um abalo nessa placidez.

Paul Ardenne: Sim, uma estética da perturbação. Mas sabe, Julia e Fernando, é difícil de criar isso. Os artistas não possuem meios para isso e no fundo, é um pouco normal, se você pensar em grupos ou em alguém que opere sozinho, eles vão encontrar frequentemente grandes oposições, ou talvez o que é ainda pior, uma grande indiferença. E isso, na verdade, é o destino de todas as formas de arte que são pioneiras, ou formas de cultura que são pioneiras, isto é, elas não recebem muito eco, as pessoas não se interessam

necessariamente, é preciso ter essa consciência. É claro que o artista que é munido de boas intenções ecológicas - quando falo boas intenções me refiro aos artistas que se engajam em produzir uma relação melhor com o planeta, etc. em propostas mais virtuosas, ou mais éticas, no sentido de uma moral pública - esse artista tem diante de si uma oposição formidável e o que é essa oposição, é o sistema que existe anteriormente, notadamente o sistema cultural. Veja, por exemplo: uma coisa muito interessante que se passa hoje é o fenômeno das "séries". Isso que acompanhamos na televisão, as séries em *streaming*. Todo mundo faz isso, o mundo inteiro produz, todos os países, a Turquia, Israel é especialista, vocês no Brasil têm grande número, EUA nem comentamos e França também. E o que podemos ver nisso? Essas séries, tem alta consumação de eletricidade devido à questão do *streaming*. Você sabe que pra fazer funcionar todos esses computadores, o *streaming*, etc, é necessário um equivalente de eletricidade produzida por 52 centrais nucleares? Sim. Nós dizemos que o mundo digital é um mundo virtual. Não tem nada de virtual nisso, é completamente real. Existe um consumo extraordinária de eletricidade, e como, frequentemente, essa eletricidade não é produzida de modo virtuoso, ela é essencialmente vinda de origem fóssil, é preciso compreender que esse mundo, o mundo da série, do *streaming*, é um mundo narcótico, de domesticação, as pessoas se adormecem diante de suas telas e televisões. Quanto mais tempo você passa diante da tela, mais você esvazia o terreno da realidade. Existem as redes sociais, muito bem. As redes sociais, evidentemente,

são uma oportunidade formidável de comunicar, de fazer as pessoas conhecerem o que produzimos e inclui aquilo que é feito contra a cultura dominante. Mas temos hoje isso que eu chamei de cultura narcótica superdesenvolvida a partir, justamente, da fossilização da consciência diante do computador ou dos *smartphones*. Isso significa que enquanto dedicamos nosso tempo a ver as séries – por exemplo - o mundo segue tal qual, isto é, segue a exploração, a contaminação do mundo e finalmente o combate social não avança. Existe uma coerência nisso. Não podemos demandar aos artistas que mudem o mundo; isto não é possível. A missão dos artistas não é mudar o mundo. No entanto, suas obras podem ajudar a melhor compreender o mundo, a auxiliar em uma tomada de consciência e então, mudar seus mundos. Sem dúvida, não será uma forma direta, operacional, imediata, sem intermediários, não podemos pedir isso aos artistas. Mas, de certa maneira, é lamentável que a maior parte destes artistas que combatem, encontram um muro comunicacional enorme que é mantido por poderosos e detentores multinacionais das imagens, principais atores desse processo de contaminação do mundo. Existe um tipo de guerra – e não estou sendo paranóico - entre aqueles que tentam melhorar a saúde desse mundo e aqueles que agem como se nada estivesse acontecendo e criam para si mesmos um tipo de visão que não se engaja em movimentos de melhora do mundo, gerando um tipo de passividade, e um destaque para esta cultura da passividade, que concerne a todos nós. Nós estamos todos colocados nessa passividade, de se sentir nunca fazendo o suficiente. E neste ponto

de vista, somos todos cúmplices. Somos cúmplices de não fazer o suficiente, de não prestar devida atenção na maneira pela qual usamos os recursos deste mundo – que estão em diminuição. Existe um enorme trabalho aí de manipulação, e quando digo isso, não exprimo nenhuma paranoia, tudo isso é completamente visível, o pior é que sabemos disso e consentimos com nossa alienação.

Julia Naidin e Fernando Codeço: No que concerne à história da arte, você poderia fazer uma pequena reflexão sobre a arte em um contexto de século XX no qual vemos surgir o conceito de arte contextual, e nós poderíamos traçar uma relação com a arte ecológica, para pensar, por exemplo, artistas como Joseph Beuys, que desenvolveu trabalhos que podem ser compreendidos como arte contextual e se isso também seria considerado arte ecológica, como essas duas possibilidades se relacionam nesse caso?

Paul Ardenne: De onde vem essa arte que chamamos de contextual e como ela se relaciona com a ecologia? Na verdade, esse é um movimento que começa após a Segunda Guerra Mundial. Existe um grande número de artistas que se colocam em uma posição de crítica e que vão ser chamados, para simplificar, nos EUA e na Europa, de artistas conceituais. Isso significava que os artistas entendiam que seu ofício não era simplesmente o caso de um artista visual produzir imagens, como pinturas, esculturas, filmes, etc. É também possuir

uma consciência muito clara do processo do que faz. Isto é, no limite, ser também crítico de si mesmo. Criticar, no sentido de um olhar para o mundo no qual evoluímos, o mundo cultural, de forma ampla. Estes artistas conceituais, em grande parte foram rapidamente absorvidos, ou cooptados, pelas instituições. Mas, houve uma parte desses movimentos que decidiu sair das instituições e ir em direção à ação direta na sociedade, sociedade real, concreta, e é lá que efetivamente aparece esses artistas para quem a concepção da obra de arte é indissociável de uma conexão muito estreita com um problema social particular. E aí vamos passar de uma arte conceitual para uma arte contextual, e essa diferença é importante. No domínio da ecologia, no início, temos os artistas contextuais que são frequentemente muito individualistas, um dos mais famosos é o alemão Joseph Beuys, 1982, que fez uma obra que entrou pra história e que é uma das grandes obras do século XX, que foi no caso da grande manifestação artística que é a *Documenta*, que estava acontecendo na cidade de Kassel, em um momento em que havia uma chuva tóxica que destruía a floresta alemã, uma chuva oriunda de uma superexploração química, da poluição do ar com elementos mortais para os vegetais, ele decide, com um grupo de pessoas que optam por participar, plantar 7.000 carvalhos na região de Kassel. Esse foi o primeiro caso de um artista agricultor. Hoje existem muitos, um grande número de artistas no campo da ecologia, que plantam árvores, ou que fazem construções em escolas, ou construções de jardinagem. E aí alguns vão dizer, “Isto não é arte”. Então, você tem, no início, esse

movimento que era originalmente bem individualizado, muitas vezes cheios de narcisismo, vinculados ainda à ideia do heroísmo do artista moderno como salvador do mundo, etc. e depois progressivamente, vemos aparecer cada vez mais os artistas investidos em projetos nos quais, de saída, eles mesmos não vão se colocar em cena, mas sim a ação que eles fazem ou promovem. Se nós pegarmos por exemplo, nos anos 1980 e um pouco mais tarde, um artista como Mel Chin, que é um artista de Houston, Texas que vai fazer o que ele chamou de *revival fields*, na qual ele vai plantar, em um determinado lugar, plantas, vegetais, que estão desaparecidos por causa da superexploração local. A pessoa vai falar, “isto não é arte”. Na verdade, o que ele faz é pegar formas geométricas e, ao invés de desenhar em um papel ou em uma tela, ele desenha fazendo essa espécie de jardinagem na terra, podemos dizer assim. Então progressivamente nós vamos vendo esse movimento que vai da arte conceitual, na qual o artista critica o que ele é e está desenvolvendo, tendo uma consciência crítica, ele compreende quando ele é manipulado pelo sistema cultural dominante que ele nutre, colocando-o em questão. A gente passa, na sequência, para uma arte que é mais contextual, isto é, em conexões com problemas reais, e, ao mesmo tempo, se dá essa espécie de apagamento da individualidade, do artista como herói, singular, que vai sair de cena e vamos ver mais os artistas aparecendo como produtor simbólico, muito mais anônimos e para quem a sua criação importa mais que sua figura pessoal. Isso é o que temos visto cada vez mais, muitos artistas contextuais engajados em

projetos de ecologia. Vou citar como exemplo um casal, que tem um dos trabalhos mais interessantes do meu ponto de vista, que são Lucy Orta, que é inglesa, e Jorge Orta, que é argentino, e eles trabalham juntos desde os anos 1990, e todos os trabalhos deles se iniciaram pelo que chamamos de “design de urgência”, isto é, criar objetos de arte como objetos *usefull*, úteis, para questões sociais de urgência, como, por exemplo, para pessoas migrantes, desamparadas, desabrigadas, etc., isto é associar-se a uma produção que tenha uma utilidade social e, especificamente na questão do engajamento, na luta contra o aquecimento global e o regulamento do Antropoceno. E aí produzem um grande número de obras, sobre, por exemplo, a questão da água, a questão da “partilha”, da liberdade de circulação, etc., e eles fazem obras sempre em relação, e com relações muito estreitas. Essas obras são úteis, podemos usá-las, elas são do tipo *open source*, o que significa que eles dão o direito de reprodução, sem vendê-las. Por exemplo, eles têm uma obra na qual criaram um filtro d’água. A água é uma riqueza muito importante, como vocês no Brasil sabem muito bem, já que possuem uma das grandes bacias mundiais de água potável. Então, um filtro de água feito com materiais elementares que não custam nada, e eles dão a possibilidade de as pessoas utilizarem e reconstruírem sem pagar nem pelos direitos, nem pelas patentes. Todos os trabalhos deles, eles fazem assim. E é claro que, estes dois indivíduos, estas duas pessoas, dois artistas, colocam na frente o que eles fazem, antes das figuras que eles são. Você vê? E isso é uma boa evolução, eu penso. Isso remonta

àquilo que já nos anos 1920, um pensador marxista, que foi muito mal interpretado sobre muitos pontos, como todo o marxismo, que é o Walter Benjamin, um pensador alemão que tem um famoso texto, inspirado em Marx que se chama *O autor como produtor*, que traz a ideia de que estamos indo em tendência de sair de um mito romântico do artista moderno como um herói do sublime em direção a uma concepção de artista como produtor na sociedade, isto é, que visa realmente produzir um bem social.

A Revista Vazantes aceita envios de obras para realização de resenhas e traduções à publicação. Saiba mais diretamente através de nosso email revistavazantes@gmail.com e/ou em contato com o projeto IN:Tencionar via profmilena@manifesto21.tv

Michael Bhaskar

Curadoria

O poder da seleção no mundo do excesso

edições
sesc

> André Luís Castilho Pitol | **Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso* – uma resenha**

I Resumo: O livro *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso*, escrito pelo pesquisador e editor digital inglês Michael Bhaskar, foi traduzido para o português e publicado no Brasil em 2020. O autor busca na análise do termo curadoria uma possibilidade para compreender um pouco melhor a complexidade a que estamos imersos no mundo atual, de sobrecarga de dados e de informações, de possibilidades desenfreadas, mas sem muitas indicações claras de como produzir sentido ou resolver parte dos problemas do antropoceno. Através de múltiplos exemplos e contextos, e pela criação de várias definições de princípios e efeitos que permeiam a atividade curatorial, Bhaskar nos oferece um estudo atualizado a respeito da curadoria e seus meandros.

I Palavras - chave: Curadoria. Seleção. Arranjo. Exposição. Informação digital.

> André Luís Castilho Pitol é pesquisador em projetos e cursos sobre fotografia, história da arte e curadoria. Estudou na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e na Escola de Comunicações e Artes da USP onde concluiu mestrado e é doutorando com pesquisa sobre a curadoria de projetos artísticos no Leste Europeu. É integrante do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais.
E.mail: pitolpitolpitol@gmail.com

ORCID 0000-0002-2723-6676

* Michael Bhaskar. *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso*. Trad. Érico Assis. São Paulo: Edições SESC, 2020.

André Luís Castilho Pitol | **Curation: The Power of Selection in a World of Excess – a review**

Abstract: The book *Curation: The Power of Selection in a World of Excess*, written by the English researcher and digital editor Michael Bhaskar, was translated into Portuguese and published in Brazil in 2020. The author seeks in the analysis of the term curation a possibility to understand a little better the complexity to which we are immersed in the current world, which there are data and information overload and unbridled possibilities, but without many clear indications of how to produce meaning or solve part of the problems of the Anthropocene. Through multiple examples and contexts, and through the creation of several principles definitions and effects that permeate curatorial activity, Bhaskar offers us an updated study on curation and its intricacies.

Keywords: Curation. Selection. Arrangement. Exhibition. Digital information.

O ano de 2020 ficará marcado como um período de inflexão ou aceleração singular de diversas questões sociais, ambientais e tecnológicas em nossa sociedade, como o aquecimento global, crises sanitárias, produtividades desenfreadas, sobrecargas informacionais e a digitalização do mundo e da arte. Esse ano também permanecerá como o momento onde o tema da curadoria intensificou-se e espalhou-se de maneira quase onipresente, em diferentes contextos, principalmente na internet.

De maneira bastante intuitiva e sistematizada, foi possível perceber como a discussão em torno da curadoria circulou em reportagens, debates, podcasts, nas redes sociais e em listas de discussão de uma maneira profusa. E foram recorrentes os questionamentos como “O que é um curador?”, “Quais são as novas curadorias?”, “O que é curadoria em artes visuais?”, “Qual o lugar da curadoria e dxs curadorxs?”, “Como são os caminhos da atividade curatorial?”.

Não é coincidência, pois, que a Edições Sesc São Paulo lançou o livro *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso*, escrito por Michael Bhaskar, originalmente em 2016, e traduzido do inglês por Érico Assis. Bhaskar é descrito como escritor, pesquisador e produtor de conteúdo digital. Essas três ocupações principais ajudam a contextualizar as relações entre ele e a indústria criativa, o mundo tecnológico, das mídias e outras iniciativas na web perpassam a sua formação em literatura inglesa, envolvendo-o profissionalmente no mercado editorial. Essa faceta profissional abarca a onda de digitalização em geral e do

mundo editorial em específico, como o fenômeno dos *e-books* por volta dos anos 2010, processo que marca o interesse inicial do autor para a escrita de *Curadoria*.

A tese central do livro gira em torno de como o amplo uso do conceito de curadoria na atualidade vincula-se ao excesso generalizado de um mundo em processo de datificação, diante do qual necessitamos cada vez mais de vias substanciais capazes de produzir mais sentido e relevância em nossas atividades cotidianas e profissionais. Vias que, segundo o autor, visam a *redução da complexidade e a criação de valor*. Aliás, esse é um aspecto central da própria definição operacional de curadoria proposta no começo do livro: *curadoria é o emprego de práticas de seleção e arranjo, (além de refino, redução, exposição, simplificação, apresentação e explicação) para somar valor*.

A suposta onipresença da curadoria também faz com que Bhaskar se esforce para responder “por que a curadoria virou um modismo?” (p. 15). Ele aponta como hoje a curadoria abrange o entusiasmo, o desdém, a dispersão, a intensidade, a desconfiança e a resistência de vários grupos, desde aqueles que utilizam o termo de maneiras peculiares, quanto aqueles que usam a popularização do termo como justificativa de sua deturpação. Mas, se a curadoria se tornou maleável e até oportunista, Bhaskar deixa claro que a curadoria é o *melhor que temos*, no sentido de ser uma abordagem que pode nos ajudar a reconhecer como nossos problemas evoluíram para o que somos hoje, “uma maneira de englobar uma ideia recente e proeminente ou um conjunto impreciso de processos e

atividades” da nossa realidade em mutação. (p. 18).

O debate proposto é apresentado como um compilado de histórias e exemplos advindos das redes sociais, do comércio de aplicativos, das *start-ups* de *streaming* audiovisual, do mundo corporativo (tecnológico e financeiro), do campo artístico, da explosão pontocom, da arquitetura e até do mercado de geleias. Também vale a pena acompanhar o diálogo que o autor estabelece com a personagem Lisa, uma espécie de personificação de como os tópicos discutidos no livro influenciam não apenas as instituições, mas principalmente os agentes nelas envolvidos, assim como os indivíduos inseridos na sociedade de uma maneira geral. *Curadoria* desdobra-se em três partes principais, onde são expostos *O Problema*, *A resposta* e *A realidade*, que servem como fio condutor para organizar os onze capítulos do livro.

Os três primeiros capítulos nos oferecem *O Problema* da curadoria. Neles, Bhaskar desenvolve a ideia da Expansão Prolongada, fenômeno de crescente produtividade material, informacional e crescimento humano. Ele foi iniciado com a automação da produção têxtil, perpassou a eletrificação das fábricas e sua infraestrutura (transportes e telecomunicações), em direção à revolução computacional que contou com o emprego da tecnologia digital. Atualmente esse processo de transição das condições de escassez para as condições de abundância e excesso envolve o que o autor chama de *Sobrecarga*, um sintoma que corresponde aos modos como nós explicitamos e respondemos à Expansão, seja na esfera

profissional, cognitiva, material ou pessoal.

E sendo essa uma realidade complexa, que evidencia os aspectos não apenas tecnológicos, mas culturais, Bhaskar dedica-se também ao *mito da criatividade*, especificamente em como a produtividade, a aceleração dos fluxos e a saturação das coisas também nos auxiliam a elaborar alguns dos mitos. Por exemplo, “a ideia de que criação e criatividade são intrinsecamente boas”, um debate que lida com o jogo entre quantidade e qualidade, e como uma variável influencia a outra, potencializando ou prejudicando seu par. Outro mito, presente particularmente no campo artístico, diz respeito à suposta desvalorização do “não criativo”, na medida em que se produz uma diferenciação, e com isso uma separação entre “criador” e outros agentes, como editores, críticos e curadores.

A partir dos mitos acima esmiuçados, juntamente com a referência do trabalho de Arthur Koestler sobre criatividade, Bhaskar conclui que a criatividade se refere mais ao arranjo do que à originalidade. Ela provém da síntese de ideias já existentes, que se combinam e se recombinaem em novos níveis de complexidade, raciocínio que pode ser aplicado tanto à criatividade artística quanto à inovação tecnológica. O que leva Bhaskar a retomar a curadoria, no sentido de perceber que, em se tratando de arranjo e combinação, “podemos começar a ver que a criatividade sempre conteve elementos do que hoje chamamos de curadoria” (p. 67).

Os três capítulos da segunda parte do livro nos oferecem a *resposta* do problema, e

são dedicados à contextualização da curadoria em termos de suas origens e significados, os princípios operacionais de *seleção e arranjo*, assim como os efeitos colaterais da atividade curatorial.

As origens da curadoria que Bhaskar traça são perpassadas pela noção de *economia da curadoria*. O autor procura mostrar como, no decorrer da segunda metade do século XX, a figura do curador passou a ser compreendida a partir de parâmetros ligados a uma conjuntura de mercantilização do circuito artístico junto ao mundo dos negócios e da tecnologia, de modo que sua função foi paulatinamente sendo reconhecida e aplicada em outras áreas. Assim, o foco da curadoria não se encontrou apenas “nas artes, nem na história da curadoria, mas em seu potencial e nas aplicações possíveis neste nosso mundo capitalista pautado pelo digital”, conforme aponta o professor Martin Grossmann, que assina a orelha do livro.

Esta transformação na noção de “curadoria artística” para “curadoria de conteúdo” também está ligada ao contexto de criação da interface *web* da internet, pois foi na década de 1990 que a curadoria e seus termos equivalentes *curador* e *curar* tornaram-se sinônimos de “escolha pessoal”, “opção”, “seleção” e “arranjo”. A potencialização hipermidiática de imagens, textos, hipertexto e sons são atualizações nodais das mídias digitais, o que nos tornou “criadores e editores, também nos transformou em curadores” (p. 82).

Bhaskar dedica uma atenção especial para as práticas de seleção e de arranjo, tidas

por ele como a base operacional da atividade curatorial. A respeito de como a prática da seleção responde ao contexto da sobrecarga resultando da Expansão Prolongada, Bhaskar nos fala da passagem do Modelo de Seleção Industrial, – com o oferecimento de processos e produtos em larga escala, mas opções restritas – para o Modelo de Seleção Curatorial, cuja variedade de opções é combinada com a prioridade da seleção por parte do público. Por exemplo, os serviços de *streaming*, que se preocupam em oferecer não apenas uma grande quantidade de conteúdo para públicos com preferências diversas como também faz uso de algoritmos e tagueamentos para tentar compreender como realizar tal oferecimento personalizado. Já no que se refere ao arranjo curatorial, Bhaskar discute o papel-chave que é a maneira como dispomos, organizamos, expomos, justapomos e ordenamos os elementos da seleção, principalmente por meio das técnicas como o enquadramento, a ancoragem e a padronização. O objetivo é tirar o máximo proveito que temos em mãos. Segundo Bhaskar, “não é à toa que a arte do arranjo como disciplina profissional começou em museus e galerias, onde as coisas exigem arranjos segundo esquemas complexos” (p. 144). Curadores arranjam, enquadram, criam contextos, e com isso reinventam as mídias e as culturas da nossa contemporaneidade.

Os princípios de seleção e arranjo geram os *efeitos da curadoria*, que o autor indica como sendo uma área cinzenta e flexível, uma fronteira difusa em que a curadoria “coincide com outras técnicas, estratégias e disciplinas que vão do design de produtos à edição de

texto, da taxonomia biológica à boa e velha contação de histórias” (p. 146). Esses efeitos abrangem as atividades de: a) *redução e refino*, que se comportam como um efeito do princípio de seleção, e diz respeito ao que a “curadoria faz o menos ser mais” (p. 147); b) *simplificação*, vinculado à discussão da curadoria como uma atividade de gestão da complexidade, como nos arranjos intuitivos das interfaces digitais e seus painéis gerenciais; e c) *categorização*, como a rotulação das coisas do mundo do sistema de nomenclatura binominal do cientista Carlos Lineu, que auxiliam em nossos processos de memorização.

E, para além dos principais subprodutos vinculados aos princípios da curadoria, Bhaskar acrescenta outras ações relacionadas à seleção e arranjo, como: a) “Exposição e apresentação”, ou como a curadoria tem em seu cerne um diálogo com o elemento visual ou performático, que perpassa a cultura visual ou o *design thinking*; b) “Explicação e contação de histórias”, a capacidade de identificação de padrões, acentuando seus aspectos importantes a fim de alcançar uma compreensão diversificada; e c) “Preservação e proteção”, que abarca tanto a noção latina de *curare*, com o armazenamento, preservação e documentação de coleções, quanto diz respeito ao *kuratorium* germânico, voltado à gestão e administração dessas coleções.

Por último, *O Problema e A Resposta* dão lugar à terceira parte do livro: a realização de comentários a respeito da *Realidade* envolvida na discussão. Bhaskar apresenta cinco tópicos onde encontramos claramente os princípios e efeitos da curadoria em funcionamento.

A curadoria do mundo focaliza como as práticas de seleção e arranjo começam a ter impacto nos negócios mundiais, de maneira que a curadoria passa a alterar as cadeias do trabalho, nos quais o autor chega a propor algumas categorias binárias para pensar a curadoria do mundo, em termos de *curadoria explícita e curadoria implícita*. Já a curadoria da cultura é trazida pelo autor pela mixagem musical, pela cena dos DJs e pela digitalização e pirataria MP3. Segundo Bhaskar, a “indústria musical começou a fazer a transição das tecnologias de produção para as tecnologias de curadoria” (p. 198), e isso graças à sobrecarga auditiva que enfrentamos e à concorrência de ofertas do digital.

Com a curadoria da internet, ficamos sabendo que os diversos dispositivos conectados à dimensão única da “*internet das coisas*” apontam para os papéis desempenhados pelos indivíduos, serviços e protocolos na “descoberta da variedade”, como na filtragem de aplicativos que varrem diariamente a sobrecarga de notícias. E com relação à curadoria dos negócios, Bhaskar retoma a aproximação já realizada entre a aceitação ou rejeição nos sentidos aplicados à curadoria no mundo dos negócios com a curadoria artística, indicando a aproximação da curadoria nos dois campos como *um protótipo avançado do mundo do trabalho*. Por último, o autor comenta a dimensão da curadoria de si mesmo, tida por ele como a fronteira da curadoria, onde a seleção performática de cada um de nós se dá à maneira em como nos referimos às nossas vidas para o mundo externo, e também de nossas experiências, que se manifestam no “anseio pela variedade, pelo novo e pela

diferença” (p. 272), inclusive em como nossas experiências e nossas identidades tornam-se cálculos.

Para finalizar, podemos retomar os enunciados apresentados no início da resenha e respondê-las com o registro que Michael Bhaskar faz dos resultados de buscas em páginas na internet sobre o termo *curadoria*. O autor conclui que “o interessante é que muitas buscas demonstram confusão. O público quer definições [e] saber quais são os instrumentos para ser curador” (p. 87). Desta forma, *Curadoria: o poder da seleção no mundo do excesso* alcança o leitor de língua portuguesa em um momento de tsunami de dados e necessidades de produção de sentido; no qual a produção de um sem número de listas e mapeamentos de curadores, plataformas e iniciativas similares formam uma gama qualitativa que varia em termos de refino ou valor devido. Ao ressaltar tais campos, e independente de qual seja o público e qual sua aceitação ou identificação para com o conceito, “já vivemos no mundo da curadoria”.

> Kenneth Goldsmith
>> Tradução: Renan de Oliveira
>>> Tutoria Pedagógica e
Revisão: Milena Szafir

Por que Apropriação?

I Resumo: Tradução do quinto capítulo do livro *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (Columbia University Press, 2011), que debate as lógicas da apropriação entre as artes visuais e a literatura, da vanguarda do século XX à era digital - provocações e reflexões sobre processos de criação artística às portas do século XXI.

I Palavras - chave: Walter Benjamin. Apropriação. Internet. Poesia. Arte.

> Kenneth Goldsmith é um artista norte-americano (1961-), autor de livros de poesia e ensaios - *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, *The Body of Michael Brown*, *Uncreative Writing*, entre outros - e fundador do arquivo UbuWeb (<http://ubu.com>). De 1995 a 2010 esteve à frente de um programa na rádio WFMU. Em 2013 recebeu do MoMA o "first-ever poet laureate". É professor na Universidade da Pennsylvania (EUA).

>> Renan de Oliveira Silva é graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará (UFC).
E-mail: renan-oliveira28@hotmail.com

>>> Professora e coordenadora do Projeto Áres Audiovisuais/PPGARTES/UFC (www.projetares.art.br).
E-mail: profmilena@manifesto21.tv

Kenneth Goldsmith
Translation: Renan de Oliveira
References Tutelage and
Proofreading: Milena Szafir

Why Appropriation?

Abstract: The Portuguese translation of the fifth chapter of *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age* (Columbia University Press, 2011). Can techniques traditionally thought to be outside the scope of literature, including word processing, databasing, identity ciphery, and intensive programming, inspire the reinvention of writing? The Internet and the digital environment present writers with new challenges and opportunities to reconceive creativity, authorship, and their relationship to language. Confronted with an unprecedented amount of texts and language, writers have the opportunity to move beyond the creation of new texts and manage, parse, appropriate, and reconstruct those that already exist.

Examining a wide range of texts and techniques, including the use of Google searches to create poetry, the appropriation of courtroom testimony, and the possibility of robo-poetics, Goldsmith joins this recent work to practices that date back to the early twentieth century. Writers and artists such as Walter Benjamin, Gertrude Stein, James Joyce, and Andy Warhol embodied an ethos in which the construction or conception of a text was just as important as the resultant text itself. By extending this tradition into the digital realm, uncreative writing offers new ways of thinking about identity and the making of meaning.

Keywords: Walter Benjamin. Appropriation. Web. Poetry. Art.

1 Tradução literal do termo utilizado por Goldsmith (e título deste seu livro), em debate com outros pesquisadores da área da literatura como Marjorie Perloff, por exemplo: *uncreative writing, unoriginal genius*. (N. Rev.)

2 Título do livro publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em 2007 (ISBN 8570604211) < <https://livraria.imprensaoficial.com.br/passagens.html> >

3 Títulos do livro de Walter Benjamin nas suas versões em alemão (original) e na tradução em inglês, respectivamente. Vide < <https://monoskop.org/> >

4 O autor utiliza-se do vocábulo *undigested* que poderia ter sido traduzido como “indigesta”. No entanto, na língua portuguesa tal adjetivo pode causar incompreensões (ou compreensões errôneas) sobre esta obra de Walter Benjamin; assim, optamos pela interpretação através de seu sinônimo: “*not thought*” ou “*ununderstood*” < <https://www.freethesaurus.com/undigested> > (N.Rev.)

O maior livro de *escrita descritiva*¹ já foi escrito. De 1927 a 1940, Walter Benjamin sintetizou muitas ideias com as quais vinha trabalhando ao longo de sua carreira em um trabalho singular que passou a ser chamado “Passagens”² (*Passagenwerk* ou *The Arcades Project*³). Muitos têm argumentado que ele nada mais é do que centenas de páginas de anotações para um trabalho não realizado por um pensamento coeso, apenas uma pilha de fragmentos e esboços. No entanto, outros vêm alegando que este é um trabalho inovador de citação e apropriação ao longo de mil páginas – ou seja, tão radical nesta sua forma *não-digerida*⁴, que é impossível pensar em outro trabalho na história da literatura que adote tal abordagem. Trata-se de um formidável esforço: muito do que está no livro não foi escrito por Benjamin; pelo contrário, ele simplesmente copiou textos escritos por outros de uma pilha de livros da biblioteca, com alguns trechos estendendo-se em várias páginas. Ainda assim, as convenções [acadêmicas] permanecem: cada inserção é citada corretamente, e a própria “voz” de Benjamin insere-se com brilho e comentários geniais sobre o que está sendo copiado.

Com todas as quebras e torções da linguagem do século XX e as centenas de novas formas propostas para ficção e poesia, nunca ocorreu a alguém pegar as palavras de outras pessoas e apresentá-las como suas. Borges propôs isso sob a forma de Pierre Menard, mas nem mesmo Menard copiou – ele escreveu o mesmo livro que Cervantes por acaso, sem nenhum conhecimento prévio. Pura coincidência, um fantástico golpe de

5 No original, *a tragically bad sense of timing* (N.Rev.)

mestre combinado com um péssimo senso temporâneo⁵.

O gesto de Benjamin levanta muitas questões sobre a natureza da autoria e a maneira de construir literatura: todo o material cultural não é compartilhado? As novas obras construídas a partir de obras preexistentes, sejam estas reconhecidas ou não? Os escritores não estão se apropriando desde os tempos mais remotos? E quanto às estratégias de colagem e pastiche já tão bem digeridas? Tudo isso já não foi feito antes? E, caso já tenham sido feitas, é necessário fazê-las novamente? Qual a diferença entre apropriação e colagem?

Um bom local para se iniciar a procura por respostas é nas artes visuais, onde práticas de apropriação foram testadas e digeridas ao longo do século XX. Particularmente nas abordagens de Duchamp e Picasso, que estavam reagindo às mudanças na produção industrial do século anterior e suas tecnologias subseqüentes, em particular a câmera. Uma analogia útil é Picasso como uma vela e Duchamp como um espelho. A luz da vela nos atrai para o seu brilho caloroso, mantendo-nos fascinados por sua beleza, enquanto a refletividade fria do espelho nos afasta do objeto, atirando-nos de volta para nós mesmos.

A obra “Natureza-morta com cadeira de palha”⁶ (1911-12) de Picasso, incorpora um pedaço de tecido emborrachado impresso industrialmente com uma imagem de cadeira de palha em sua composição e uma corda de verdade enrolada ao redor da pintura, emoldurando a imagem. Outros elementos incluem as letras J, O, U, presumivelmente referenciando a

6 Veja a obra “Natureza-morta com cadeira de palha” (Pablo Picasso, 1911-12) no Canal *Arte & Informação* (18 de outubro de 2020). < <https://www.youtube.com/watch?v=SXmAy5a3X1c> >

palavra *journal*. Esses elementos se misturam com várias formas humanas e de natureza morta na pintura, todas em marrons, cinzas e brancos típicos do estilo cubista. A pintura de Picasso é um exemplo do que um pintor geralmente faz: como um pássaro construindo um ninho, elementos discretos são recolhidos e costurados para criar um conjunto harmonioso. O fato de os elementos colados não serem feitos manualmente não perturba de forma alguma a composição; pelo contrário, reforçam sua força. Picasso exerce seu domínio sobre vários meios e métodos, e estamos justamente impressionados com sua habilidade. Como uma vela, “Natureza-morta com cadeira de palha” é uma imagem que atrai você para dentro de sua composição; claramente, você poderia passar muito tempo absorto nesta figura e se aquecendo em seu brilho caloroso.

7 Veja réplica da obra “Fonte” (Marcel Duchamp, 1917) no site da Tate, Londres / UK: < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> >

Inversamente, “Fonte”⁷ de Duchamp - realizada apenas alguns anos depois (1917) - é um mictório virado de ponta cabeça, assinado [com um pseudônimo] e posto em um pedestal. Aqui, ao contrário de Picasso, Duchamp se apropriou de um objeto inteiro, desfamiliarizando-o e, portanto, tornando sem função esta fonte produzida industrialmente. Diferentemente do método construtivo de Picasso, Duchamp não usou a colagem para criar uma composição harmoniosa e atraente, ao invés disso absteve-se das qualidades da retina para criar um objeto que não solicita uma *audiência* [*viewership*], mas sim demanda *pensantes* [*thinkership*]. Ninguém nunca ficou de olhos arregalados ante o mictório de Duchamp admirando a qualidade e aplicação do esmalte. Em vez disso, Duchamp recorre

ao espelho, criando um objeto repelente e reflexivo, que nos obriga a virar para o outro lado. Onde isto nos leva já foi documentado exaustivamente. De modo geral, podemos dizer que a ação de Duchamp é generativa – criando mundos de ideias – enquanto a de Picasso é absortiva, mantendo-nos próximos ao objeto e aos nossos próprios pensamentos.

Na literatura, uma comparação similar pode ser feita na metodologia construtiva de “Os Cantos”⁸, de Ezra Pound, e no notório processo da escritura de Walter Benjamin em “Passagens”. A qualidade da montagem e colagem de “Os Cantos” encontra-se na costura de milhares de linhas, extraídas de várias fontes - literárias e não literárias -, mantidas no lugar com a cola da própria linguagem de Pound a fim de criar um todo unificado. Como um catador de grãos da história, ele coleta pilhas das efemeridades através das épocas, selecionando-as em busca das pérolas com as quais ele construirá sua epopeia; som, visão e significado se fundem, congelados em versos cintilantes. Tudo parece ter vindo de algum lugar qualquer, mas foi escolhido com um elegante gosto cuidadosamente cultivado; sua genialidade está em sintetizar, como um conjunto coeso, o material encontrado. Para citarmos um pouco, o lixo inclui anotações improvisadas, listas de preço, fragmentos linguísticos, topografia irregular de intervalo ímpar, partes de correspondência, jargões jurídicos misteriosos, pedaços de diálogo, uma dúzia de idiomas e numerosas notas de rodapé não referenciadas - tudo unido em um trabalho de uma vida. Escrita de acordo com nenhum sistema ou restrição, essa bagunça desmedida é notavelmente agradável

8 Principal obra do autor norte-americano modernista (1885-1972), o épico foi escrito ao longo de sua carreira e publicado em 1965. Veja mais em < <https://www.ezrapoundsociety.org/index.php/english-language-scholarship-on-ezra-pound/the-cantos-project> > (N. Rev.)

e sensível. O resultado é uma construção primorosamente construída, construída por um mestre artesão. Poderíamos dizer que, como Picasso, a prática de Pound é sintética, que nos permite perceber seu quebra-cabeças e nos deliciar sob a luz de sua pura beleza. Pound tem ambições e ideias claras – sociais e políticas, para não mencionar estéticas –, mas todas são tão destiladas e sintetizadas por seus próprios filtros que se tornam inseparáveis de sua requintada criação.

Benjamin, por outro lado, seguindo seus palpites oriundos do cinema, cria uma obra de montagem literária, uma justaposição dialética e ágil de “pequenas imagens fugazes” (SIEBURTH, 1989, p. 23)⁹. Com cerca de 850 fontes colidindo, Benjamin não faz nenhuma tentativa de unificação, além de organizar livremente suas citações por categoria. O pesquisador Richard Sieburth (1989) nos conta que “de um quarto de milhão de palavras que compõem essa edição, pelo menos 75% são transcrições diretas de textos” (SIEBURTH, 1989, p. 28). Em oposição a Pound, não há tentativa de harmonizar os fragmentos em um todo; pelo contrário, há um acúmulo de linguagens, a maior parte não pertencendo a Benjamin. Ao invés de admirarmos as habilidades sintáticas do autor, somos levados a pensar na qualidade requintada das escolhas de Benjamin, seu gosto: é o que ele escolheu copiar que faz deste seu trabalho ser bem sucedido. Benjamin, ao utilizar insistentemente fragmentos, não torna o texto como o destino final; vai além e faz com que sejamos jogados para fora do objeto pelo poder do espelho, como em Duchamp.

9 “small fleeting pictures”

Os métodos de escrita tanto de Pound quanto de Benjamin são amplamente baseados na apropriação de linguagens que eles mesmos não geraram, mas eles demonstram duas abordagens diferentes para a construção de um texto via apropriação. O método de Pound é mais intuitivo e de improvisação na tecelagem textual dos fragmentos ao todo unificado. Muitas vezes, são necessárias muitas intervenções de Pound – montagem, manipulação e refinamento das palavras encontradas – para que todas elas se encaixem. A abordagem de Benjamin é mais preordenada: a máquina que faz o trabalho é configurada com antecedência e é apenas uma questão de preencher as categorias com as palavras certas, na ordem em que são encontradas, para que o trabalho seja bem-sucedido. Embora seja impossível de determinar a metodologia exata de Benjamin, o consenso geral entre pesquisadores é de que “Passagens” partira de amontoados de notas para um grande projeto não realizado que ele planejava chamar “*Paris, Capital of Nineteenth Century*”. E, embora existam esboços e capítulos para tal livro, onde essencialmente as anotações voltariam-se a um ensaio lógico e bem argumentado, nossa leitura da obra final nega essa possibilidade. Como diz a estudiosa de Benjamin, Susan Buck-Morss:

10 Ver também a tradução de Nora Rabotnikof em espanhol, “Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes”, 1995; pp.71-72: < <https://monoskop.org> > (N.Rev.)

Toda tentativa de capturar “Passagens” como uma estrutura narrativa conduzirá ao fracasso. Os fragmentos colocam o intérprete imerso em um abismo de significados, ameaçando-o/a com um desespero epistemológico equiparável à melancolia dos alegoristas barrocos (...) Afirmar que “Passagens” não tem necessária estrutura narrativa, de modo que os fragmentos podem ser agrupados livremente, não significa sugerir que lhe falta estrutura conceitual como se o significado do livro estivesse totalmente à altura do capricho do leitor. Como dizia Benjamin: uma apresentação da confusão não precisa ser o mesmo que uma apresentação confusa! (BUCK-MORSS, 1991; pp.54).¹⁰

O livro pode ser lido (ou mal interpretado, dependendo de como você deseja enquadrá-lo) como um trabalho autônomo. É um livro feito de lixo e de restos ao escrever a história prestando atenção às periferias e às margens, mais do que ao centro: pedaços de artigos de jornais, passagens misteriosas de histórias esquecidas, sensações efêmeras, condições climáticas, folhetos políticos, anúncios, troças literárias, versos perdidos, relatos de sonhos, descrições de arquitetura, teorias misteriosas do conhecimento e centenas de outros tópicos incomuns.

O livro foi construído através da leitura do *corpus* de literatura sobre Paris no século XIX. Benjamin simplesmente copiou as passagens que chamaram sua atenção nos cartões, que foram então organizados em categorias gerais. Antecipando a instabilidade da linguagem do final do século xx, o livro não tem forma fixa. Benjamin embaralhava infinitamente seu bloco de anotações, transferindo-os de uma pasta para outra. No final, percebendo que nenhuma passagem poderia viver eternamente em uma categoria, ele fez referência cruzada a muitas entradas - e essas notações transportaram-se à edição impressa, fazendo de "Passagens" um enorme trabalho proto-hipertextual. Com a impressão inevitável do livro, as palavras foram forçadas a sossegar, pois um editor as fixou para sempre como permanentes grupos na página. O que Benjamin pretendia como uma versão final nunca foi esclarecido; em vez disso, a posteridade cravou suas palavras na forma de um tomo de mil páginas. No entanto, esta é a forma que Benjamin pretendia

para a obra de sua vida? Esse é exatamente o mistério que dá ao livro tanta energia, tanta atuação e vida cerca de sessenta anos após ter sido escrito. No meio século subsequente, todos os tipos de experimentos com páginas instáveis vêm acontecendo. Hoje, em locais como a *Printed Matter* e exposições de livros de arte, não é raro encontrar livros compostos inteiramente de folhas soltas - os compradores podem, assim, organizá-las de acordo com sua vontade. O catálogo da retrospectiva de John Cage, “Rolywholyover”, era um desses livros, com quase cinquenta peças de efemeridades impressas, sem ordem hierárquica. O livro incorpora as operações aleatórias de Cage, um livro sem conclusão ou imutabilidade¹¹, um trabalho em andamento [*a work in progress*].

“Passagens”, mesmo em seu formato final, é ótimo como um livro para folhear, pulando de uma página à outra, como vitrines – pausa-se brevemente para admirar algo que lhe chame a atenção, sem sentir a necessidade de entrar na loja.

Em “Notas e Materiais G: Exposições, Reclame, Grandville”¹², por exemplo, abrindo o capítulo aleatoriamente, você tropeça em uma citação de Marx sobre etiquetas de preço e mercadorias, então, algumas páginas depois, há uma descrição de uma visão de haxixe num cassino [G 14]; pule duas páginas adiante e você será confrontado com a citação de Blanqui, “Um rico morto é um abismo fechado” [G 15, 3]. Rapidamente você segue para a janela seguinte. Pois o livro é ostensivamente sobre as galerias parisienses – uma encarnação precoce do *shopping center* – Benjamin encoraja o leitor a ser um consumidor

11 O autor joga com termos *unfixed pages* (experimentos ao longo do século pós-*Passagens* de Benjamin) e *without fixity*, sobre o catálogo da exposição de Cage. (N.Rev.)

12 Conforme tradução na versão brasileira, pp.207 (N.Rev.)

da linguagem à maneira que nos permitiríamos ser seduzidos por qualquer outra mercadoria. É a sensação de grande volume e abundância que torna impossível terminá-lo; ele é tão rico e denso que tentar lê-lo induz a amnésia – você não tem certeza se já leu esta ou aquela passagem. É de fato um texto sem fim. O que mantém a obra unida – e, ao mesmo tempo, assegura que você permaneça perdido – é o fato de que muitas entradas são referenciadas de maneira cruzada, mas frequentemente levam a becos sem saídas. Por exemplo, uma citação sobre propaganda e *Jugendstil* é anexada com uma referência cruzada a *Consciência onírica* [G2a,2], um capítulo que não existe. Perder-se, ou ficar à deriva, é parte integrante da experiência de leitura que chega até nós em sua forma finalizada, independentemente de o livro de Benjamin estar ou não “inacabado”. Em vez disso, se você quisesse seguir o “hyperlink” de Benjamin, você teria de escolher entre dois capítulos com a palavra *dream* nele: *Notas e Materiais K — Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos do Futuro, Nihilismo Antropológico, Jung ou Notas e Materiais L — Morada de Sonho, Museu, Pavilhão Termal*¹³. Uma vez que folheou adiante para ambos os capítulos, você seria pressionado para encontrar qualquer referência direta a propaganda e a *Jugendstil*. No entanto, você provavelmente se perderá como um *flâneur*, vagando por esses capítulos fascinantes e cativantes aparentemente intermináveis.

De diversas maneiras, o modo como lemos “Passagens” aponta para o modo como aprendemos a usar a internet: através de hipertextos vamos de um lugar ao outro,

13 Traduções dos títulos dos capítulos também conforme versão brasileira (N.Rev.)

navegando a nosso modo através de sua imensidão; como nos tornamos *flâneur* virtuais, surfando casualmente de um lugar a outro; como aprendemos a colher e administrar informações, sem sentir a necessidade de ler a Web linearmente, etc.

“Passagens”, ao ter sido publicado no formato de livro - ao invés de um emaranhado de anotações em cartões soltos [*sheaves of loose note cards*] -, significa que o trabalho de Benjamin está congelado de tal maneira que nos permite estudá-lo, uma condição que ele chamou de constelação: “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” [N 2a, 3¹⁴]. Com a morte de Walter Benjamin, em 1940, seu amigo Georges Bataille - que foi um arquivista e bibliotecário na Bibliothèque Nationale -, escondeu os cartões de anotações não publicados de Benjamin no fundo de um arquivo, onde permaneceu em segurança até o fim da Segunda Guerra Mundial. Foi somente na década de 1980 que um manuscrito foi concebido, depois de anos reunindo o material em uma forma sólida ou constelação. A Internet pode ser vista como tendo uma construção semelhante à constelação. Vamos supor que você esteja lendo um jornal *online*. Quando você carrega a página, ela é transferida de uma infinidade de servidores para formar a constelação dessa página: servidores de anúncios, servidores de imagem, RSS feeds, bancos de dados, folhas de estilo, *templates*, etc. Todos os componentes desses servidores também estão conectados a uma multiplicidade de outros

15 O autor informa a sigla “AP” (não API). Em busca online: < <https://www.ap.org/about/> > (N.Rev.)

16 No original: *coming together in a flash*. Tradução realizada a partir da conexão com o texto de Benjamin que define “constelação” à p.504. (N.Rev.)

17 “(...) Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. - Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. - Despertar - ” (“Passagens”, 2007, pp. 504 - [N 2a, 3])

servidores na internet, que os alimentam com conteúdo atualizado. Provavelmente o jornal que você esteja lendo *online* possui um abastecimento [*feed*] de notícias da Associated Press¹⁵ integrado a essa página, que é atualizado dinamicamente por vários servidores para fornecer as manchetes de última hora. Se um ou mais desses servidores caem, um pedaço da página que você está tentando acessar não carregará. É um milagre que funcione. Qualquer página na internet é uma constelação, surgindo conjuntamente num salto/ lampejo¹⁶ - e potencialmente desaparecendo no mesmo instante. Atualize a primeira página, digamos, do site do New York Times e ela não será a mesma de segundos atrás.

Essa página na internet, digamos na forma da constelação [*constellation-like form*], é o que Benjamin chama de “imagem dialética”, um lugar onde passado e presente se fundem momentaneamente criando temporariamente uma imagem (neste nosso caso, a imagem da página na internet). Ele também postula que “o lugar onde as encontramos [as imagens dialéticas] é a linguagem” [N 2a, 3¹⁷]. Quando escrevemos um livro, o construímos de maneira dialética, não muito diferente de uma página da internet, reunindo fios de conhecimento (pessoal, histórico, especulativo, etc.) em uma constelação que encontra sua forma fixa como um livro. E como a *Web* é composta de código alfanumérico, podemos declará-la – com seus textos, imagens, vídeos e sons digitais – como uma enorme imagem dialética benjaminiana.

Em “Passagens”, de Walter Benjamin, nós temos um itinerário literário para a

apropriação que, ao longo do século XX, é captado por escritores como Brion Gysin, William Burroughs e Kathy Acker, para citar apenas alguns, assim como direciona os textos mais radicalmente apropriados que são produzidos hoje. No entanto, ao contrário das inovadoras incursões de Benjamin na apropriação, o século XX abraçou e correu com o fragmentário, e não o todo, atuando em pedaços cada vez menores de linguagem estilhaçada. “Passagens” ainda lida com fragmentos – embora geralmente longos – em vez de conjuntos: Benjamin nunca copiou a totalidade do livro de alguém reivindicando-o como seu. E, por todo o seu amor declarado em copiar, ainda há muita intervenção do autor e “gênio original” no livro. Isso me faz pensar, então, se realmente o livro dele poderia ser chamado de apropriação ou se não foi apenas outra variante do modernismo fragmentário.

[testemunho de artista]

As coisas ficam complicadas quando tentamos definir exatamente o que é apropriação literária. Poderíamos tentar usar meu próprio trabalho apropriado “Day” (2003) como um caso de estudo. Eu queria ver se eu poderia criar uma obra de literatura usando a menor quantidade possível de intervenção, reformulando o texto de um veículo para outro (de um jornal para um livro). Quando redefinido como livro, o jornal teria propriedades literárias que não conseguimos ver durante a leitura diária dele?

A receita da minha apropriação parece bastante direta e simples: “Na sexta-feira, 1º

de setembro de 2000, comecei a redigitar o New York Times do dia, palavra por palavra, letra por letra, do canto superior esquerdo ao canto inferior direito, página por página”. Meu objetivo era ser o mais não-criativo possível - uma das limitações mais difíceis à capacidade de um artista -, principalmente em um projeto desse nível: a cada toque de tecla, surge a tentação de falsificar, cortar e colar e distorcer a linguagem mundana. Mas fazer isso seria frustrar o exercício. Em vez disso, simplesmente percorri todo o jornal inteiro, digitando exatamente o que via. Em todo lugar que havia uma palavra alfanumérica ou letra, eu a digitava novamente: publicidade, horários de filmes, os números de uma placa de carro em um anúncio de carro, os classificados e assim por diante. As cotações da bolsa, por si só, foram mais de duzentas páginas.

Parece simples, certo? No entanto, simplesmente me “apropriar” do jornal e transformá-lo em um trabalho de literatura, envolveu dezenas de decisões autorais. Primeiro, tirei o texto da página do jornal e coloquei no meu computador. Mas o que fazer com a fonte, o tamanho da fonte e a formatação? Se eu remover as imagens (enquanto pego os textos incorporados nas imagens, como os números na placa de um anúncio de carro), ainda assim devo manter as legendas. Onde ocorrem as quebras de linha? Permaneço fiel às finas colunas da diagramação ou fluo cada artigo em um parágrafo longo? E as aspas: onde essas linhas quebram? E como faço para virar uma página? Sei que tenho uma regra geral para ir do canto superior esquerdo para o canto inferior direito, mas para onde vou

quando chego ao final de uma coluna que diz “continua na página 26”? Vou para a página 26 e termino o artigo ou salto para a coluna adjacente e começo outro artigo? E, quando eu faço esses saltos, eu adiciono outra quebra de linha ou sigo o texto continuamente? Como trato os anúncios, que geralmente têm elementos divertidos de texto com fontes e estilos variados? Onde ocorrem quebras de linha em um anúncio onde palavras flutuam sobre uma página? E quanto aos horários dos filmes, estatísticas esportivas, anúncios classificados? Para prosseguir, eu preciso construir uma máquina. Eu necessito responder cada pergunta e estabelecer um número de regras que devo seguir rigorosamente.

E, uma vez que o texto esteja inserido em meu computador, que fonte eu escolho para reconfigurar a obra? E qual declaração isso fará sobre a relação do meu livro com o New York Times? A decisão óbvia seria usar a fonte chamada *Times New Roman*? Mas, ao fazer isso, posso estar dando à publicação original mais credibilidade do que gostaria de dar, fazendo meu livro parecer mais uma réplica do jornal do que um simulacro. Talvez fosse melhor se eu contornasse completamente esse problema usando uma fonte sem serifa como a *Verdana*. Mas se eu usar *Verdana*, uma fonte projetada especificamente para a tela e licenciada pela Microsoft, isso empurrará demais meu livro para a batalha papel/tela? E por que eu gostaria de dar à Microsoft mais suporte do que eles já têm? (Acabei dando a ele uma fonte com serifa, *Garamond*, que fazia alusão ao NY Times, mas não era a *Times New Roman*).

Depois, existem dezenas de decisões paratextuais: que tamanho terá o livro e como isso impactará a sua recepção? E sei que quero que ele seja grande, para refletir o imenso tamanho do jornal do dia, mas se eu o fizer no tamanho de uma mesa de café, correrei o risco de me aproximar do formato original do papel, que seria contrário ao desejo de representar o jornal como objeto literário. Por outro lado, se eu o fizer pequeno demais, digamos, do tamanho de “Little Red Book”, de Chairman Mao, seria fofo e talvez fosse visto como uma novidade que você pode pegar ao lado da caixa registradora da livraria Barnes and Noble (acabei fazendo-o no tamanho e volume exato da edição em papel da Harvard ao “Passagens”).

Em que material de impressão o livro será impresso? Se eu imprimi-lo em um papel muito fino, corre o risco de ser visto como um livro luxuoso de artista, algo que apenas algumas pessoas podem pagar. E como o projeto se baseou na reinterpretação e redistribuição de um produto de mídia de massa, senti que muitas pessoas deveriam poder ter o livro por um preço acessível. No entanto, se eu o imprimisse em papel de jornal, iria fazer uma alusão muito próxima ao papel real, correndo o risco de ser uma edição *fac-símile* (no final, acabei optando por um papel branco comum, genérico).

Como seria a capa? Eu deveria usar uma imagem do jornal do dia? Ou replicar a primeira página do dia? Não. Isto seria muito literal e ilustrativo. Eu queria algo que simbolizasse o papel, e não que o replicasse (fui sem imagem, apenas uma capa azul

escura com a palavra “Dia” em uma fonte branca sem serifa e meu nome abaixo dela em uma fonte serifada impressa em um azul celeste).

Por quanto o livro deveria ser vendido? Edições limitadas de livros de artista são vendidas por milhares de dólares. Eu sabia que não queria seguir esse caminho. Por fim, decidi que deveria ser publicado como um livro de 836 páginas em uma edição de 750, ao preço de US\$ 20¹⁸.

Uma vez que essas decisões formais são feitas, existem questões éticas a se considerar. Se eu realmente me “apropriei” nesse trabalho, então eu devo fielmente copiar/ escrever [*copy/write*¹⁹] cada palavra do jornal. Não importa quão tentado eu possa estar em alterar as palavras de um político desagradável ou de uma crítica cinematográfica, eu não posso fazer isso sem que signifique subverter os rígidos “conjuntos” em que a apropriação trafega. Então, para uma simples apropriação, não é tão simples. Havia tantas decisões, dilemas morais, preferências linguísticas e dilemas filosóficos quanto em uma obra original ou de colagem.

E, no entanto, ainda procuro a “falta de valor” da obra, sua “falta de sustento”, sua falta de originalidade e de criatividade quando, claramente, o oposto é verdadeiro. Na verdade, eu não estou fazendo mais do que tentar atualizar a literatura com modismos apropriativos pelos quais o mundo da arte já passou décadas atrás. De fato, pode haver muita verdade quando meus detratores afirmam que eu não sou tão radical, que meu

18 Ainda há em torno de 50 cópias não vendidas no depósito da editora após sete anos da publicação.

19 Aqui há, aparentemente, um jogo de palavras entre *copy/write* e *copyright* (N.Rev.).

nome ainda está nesses objetos e que todas essas decisões estão muito a serviço de defender noções de meu próprio gênio. Para um projeto sem ego, com certeza há muito investimento em mim aqui. Um blogueiro de destaque comentou com propriedade: “O real projeto artístico de Kenny Goldsmith é a projeção de Kenny Goldsmith”.²⁰

[fim do testemunho de artista]

Mas, durante o século XX, o mundo da arte estava cheio de tais gestos [de apropriação], artistas como Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Mike Bidlo ou Richard Pettibon que, nas últimas décadas, recriaram os trabalhos de outros artistas, reivindicando-os como seus, e há muito que são absorvidos como uma prática legitimada. Como jovens escritores podem prosseguir em um caminho completamente novo, usando tecnologias e modos de distribuição atuais? Talvez uma faísca nos campos de batalha do futuro foi quando três escritores anônimos editaram a, hoje infame, “Issue 1” [2008] - uma antologia, de 3.785 páginas, não aprovada tampouco autorizada, “escrita” por 3.164 poetas cujos poemas a eles atribuídos não eram de sua autoria²¹. Em vez disso, os poemas eram gerados por computador, que sincronizou aleatoriamente cada autor com um poema. Estilisticamente, não fazia sentido: um poeta tradicional era combinado com um poema radicalmente desconexo escrito por um computador e vice-versa. A intenção dos criadores do “Issue 1” foi de provocar, em muitas direções. Poderia a maior antologia de poesia já escrita ser

20 Ron Silliman blog entry dated February 27, 2006, http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html; accessed July 30, 2009.

21 < <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2008/10/3785-page-pirated-poetry-anthology> >

reunida sem o conhecimento de ninguém e distribuída mundialmente da noite para o dia? Esse gesto poderia causar um instantâneo escândalo literário? Importa se os poetas não mais escrevem seus próprios poemas, ou é favorável que um computador os componha para eles? Por que aqueles 3,164 poetas específicos foram escolhidos e não os milhares de outros poetas que hoje escrevem na língua inglesa? O que significa ser incluído? O que significa ser excluído? E quem estava por trás disso? Por que eles estavam fazendo isso? Com seu programa conceitual e a negação dos métodos tradicionais de criação, distribuição e autoria, a “Issue 1” compartilha muitas das medidas e critérios à escrita não-criativa.

No entanto, não foi tanto a estilística que levantou sobrancelhas, mas a mecânica - a distribuição e a notificação - que irritou os “colaboradores”²². O trabalho foi costurado em um enorme PDF, que foi colocado em um servidor de mídia tarde da noite. Muitas pessoas descobriram sobre sua inclusão logo pela manhã, ao encontrarem o *Alerta da Google* - o qual haviam programado referente a seus nomes - notificando-lhes que eles foram incluídos em uma nova antologia. Ao clicar no *link* eles foram levados para a antologia, na qual, ao baixarem o arquivo, encontraram seus nomes ligados a um poema que não escreveram. Como um incêndio, a reação se espalhou pela comunidade: por que eu estava nisto? Por que eu não estava nisto? Por que meu nome foi combinado com esse poema? Quem foi responsável por esse ato? Metade dos “colaboradores” ficou encantada por ser incluída e a outra metade ficou furiosa. Muitos dos poetas incluídos disseram que eles

22 Vale comentarmos a recente história da arte em “novas mídias” aqui no Brasil: experiência similar foi realizada por artistas brasileiros no início dos anos 2000. Conta “a lenda” que o *site* (o espaço de visibilidade onde se dava a programação computacional) mesclava/ *remixava* frases de diferentes teóricos vivos ao redor do mundo e lhes dava autoria indevida, como uma citação *fake* - daí a importância e urgência em termos pesquisadores na área de Artes que escrevem sobre o que é feito por aqui. (N.Rev.)

23 "O termo *anarcho-flarf* foi criado para o novo gênero. Anarcho obviamente refere-se à anarquia, já *flarf* significa 'poesia de vanguarda que garimpa a Internet através de pesquisa por termos específicos e, então, destila as descobertas na forma de verso'. Os intelectuais menos ofensivos entre nós apegam-se ao termo 'poesia pirateada.'" < <https://sharanyamanivannan.in/2008/10/11/the-venus-flytrap-piracy-privacy-popularity-and-poetry/> > (N.Rev.)

24 "Blog disponível apenas para leitores convidados" [*This blog is open to invited readers only*] < <https://ronsilliman.blogspot.com/> > (N.Rev.)

incluiriam o poema atribuído a eles em suas próximas coletâneas. Falando em nome dos autores descontentes, cujas reputações de genialidade e autenticidade foram manchadas, o blogueiro e poeta Ron Silliman disse: "A 'Issue 1' é o que eu chamaria de um ato de vandalismo *anarcho-flarf*²³... Brinque com as reputações de outras pessoas por sua conta e risco"²⁴. Ele mencionou, então, um processo jurídico no qual ele e um grupo de autores ganharam uma quantia em dinheiro por violação de direitos autorais ali nos anos setenta, sugerindo que esse gesto poderia ser uma boa ideia para os fraudados pela "Issue 1". Dirigindo-se aos criadores da "Issue 1", Silliman ataca com um tom ameaçador, afirmando: "Como certamente não escrevi o texto associado ao meu nome na página 1849. . . tampouco penso que vocês escreveram suas obras."²⁵.

E, ainda, Silliman realmente escreveu seus próprios trabalhos? Como muitos poetas, a resposta é tanto sim como não. Nos últimos quarenta anos, um dos principais objetivos da prática de Silliman foi desafiar a noção de uma voz autoral autêntica e consistente. Seus poemas são compostos por fragmentos de linguagem, sentenças dispersas e observações que mantêm o leitor imaginando suas origens. Silliman costuma usar "eu", mas não está claro se é realmente ele falando. Um de seus poemas iniciais, "Berkeley", desafia explicitamente a singularidade autoral. Em uma entrevista de 1985, ele disse:

Em 'Berkeley', onde cada linha é uma declaração que começa com o vocábulo 'eu', algo muito semelhante ocorre. A maioria das linhas são materiais encontrados, dos quais muitos poucos são de uma mesma fonte; e eles são dispostos de forma a evitar o máximo possível qualquer senso de explanação narrativa ou padronizada. Ainda, por pura justaposição, estes reiteraram a forma do 'eu' como um personagem, uma presença sentida - que, na verdade, não passa de uma abstração, de um recurso gramatical.... E essa presença, por sua vez, afeta significativamente a maneira como uma determinada linha é lida ou compreendida, o que pode ser muito diferente do seu significado dentro de seu contexto original.²⁶

25 Ron Silliman, blog entry dated Sunday, October 5, 2008, <http://ronsilliman.blogspot.com/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html>; accessed October 20, 2008.

26 http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm; accessed December 29, 2010.

Bob Perlman (1996), escrevendo sobre "Berkeley", reitera as afirmações de Silliman:

Um poema iniciático como 'Berkeley' ... parece destruir especificamente qualquer leitura que produza um assunto unificado. O poema consiste em uma centena de frases em primeira pessoa, cujo aspecto mecânico - cada uma começa com 'eu' - as torna impossível de formar uma unidade: "*I want to redeem myself / I can shoot you / I've no idea really / I should say it is not a mask / I must remember another time / I don't want to know you / I'm not dressed / I had to take the risk / I did look / I don't care what you make of it / I am outside the sun / I still had what was mine / I will stay here and die / I was reinforced in this opinion / I flushed it down the toilet / I collapsed in my chair / I forgot the place, sir.*" (PERLMAN, 1996; p. 186)

Para um poeta que ocupou grande parte de seu tempo desmantelando uma autoria consistente, a resposta de Silliman à "Issue 1" é realmente intrigante. A "Issue 1" não propaga o *ethos* de Silliman a fins plausíveis?

Como realmente não havia muito o que discutir sobre os poemas - em relação a tudo o mais sobre esse gesto, eles pareciam bastante irrelevantes - fomos forçados a considerar o dispositivo conceitual que os autores anônimos colocaram em movimento. Com um gesto, eles trocaram o foco do *conteúdo para o contexto*²⁷, mostrando-nos o que

27 Grifado no original (N.Rev.)

poderia significar ser um poeta na era digital. Ser poeta em qualquer época - digital ou analógica - coloca sua prática fora das economias padrões e permite, teoricamente, que o gênero corra riscos aos quais empreendimentos mais lucrativos não se aventurariam. Da mesma forma vimos na poesia algumas das experiências linguísticas mais audaciosas do século passado, agora ela está pronta para fazer o mesmo quando se trata de noções de autoria, publicação e distribuição, conforme comprovado pelas provocações da "Issue 1".

No centro de tudo isso está a apropriação. A confusão do século XX sobre a autenticidade autoral parece dócil, domesticada, em comparação com o que está acontecendo aqui. Não apenas os próprios textos são apropriados, mas isso é composto pela apropriação de reputações e nomes atrelados, aleatoriamente, a poemas que não foram escritos pelos autores ali referenciados. É a maior antologia de poesia já compilada e, em um fim de semana, ela foi distribuída aos milhares a partir de um blog para, então, ser comentada sem parar em outros blogs e, na sequência, também nos comentários em fluxo daqueles blogs.

A vela apagou e fomos deixados com um salão de espelhos. De fato, a internet se tornou um espelho para o ego de um autor ausente, mas bastante presente. Se Benjamin tornou a escrita segura para a apropriação - e meus próprios trabalhos analógicos estenderam seu projeto ao se apropriarem num formato de livro -, então projetos como o "Issue 1" movem o discurso para dentro da era digital ao ampliar enormemente as possibilidades de

28 “An event that triggers a sense of urgency or the motivation to make a change” <
<https://idioms.thefreedictionary.com/Wakeup+Call> >

apropriação em termos de referência e de escala, causando um golpe final para noções de autoria tradicional. Descartar isso simplesmente como um “ato de vandalismo anarcho-flarf” é ignorar o clamor [wakeup call²⁸] desse gesto: o ambiente digital mudou completamente o campo da criação literária, nos limites tanto de conteúdo quanto de autoria. Numa época em que a quantidade de linguagem aumenta exponencialmente, combinada com maior acesso às ferramentas com as quais podemos gerenciar, manipular e burilar essas palavras, a apropriação está sujeita a tornar-se apenas mais um instrumento na caixa de ferramentas dos autores – um aceitável – e aceito – modo de se construir uma obra de literatura, mesmo para escritores mais tradicionalistas. Quando acusado de “plágio” pelo seu romance mais recente – denominado “obra de gênio” pelo jornal Libération –, Michel Houellebecq (2010) – autor francês e best-selling –, afirmou o seguinte:

Se essas pessoas realmente pensam isso [que é plágio], elas não têm a mínima noção do que é literatura... Isto é parte do meu método... Essa abordagem, embaralhando ficção e documentos reais, tem sido usada por muitos autores... Fui influenciado especialmente por [Georges] Perec e [Jorge Luis] Borges Espero que usar esse tipo de material contribua para a beleza dos meus livros.²⁹

29 John Lichfield, “I stole from Wikipedia but it’s not plagiarism, says Houellebecq,” Independent, Wednesday, September 8, 2010, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-fromwikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html>; accessed September 15, 2010

Referências:

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial/ EDUFMG, 2007.
- BUCK-MORSS, Susan. **The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project**. Cambridge: MIT Press, 1991.
- PERLMAN, Bob. **The Marginalization of Poetry**: Language Writing and Literary History. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- SIEBURTH, Richard. Benjamin the Scrivener. In SMITH, Gary (ed.). **Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History**. Chicago: University of Chicago Press, 1989