



REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS

Ciencias sociales, Artes y Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...

“ARTE Y TECNOLOGÍA EN EL SUR GLOBAL”



Revista Diversidad de las Culturas – N° 8 (2025/1)

Obra bajo **Licencia CC BY-NC-SA 4.0** <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

ISSN: 2718-8310

Dirección postal: 4600

Centro de Investigaciones sobre Cultura y Naturaleza Andinas (CICNA)

FHyCS/UNJu - Otero 262 - 4600 San Salvador de Jujuy - Argentina

Correo electrónico: diversidadcultural@unju.edu.ar

Dirección

Dr. Jorge Alberto Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)

Dr. Cristiano Alencar Arrais (Universidade Federal de Goiás, Brasil)

Comité editorial

Dr. Yussef Daibert Salomão de Campos (Universidade Federal de Goiás, Brasil)

Dra. Luciana Christina Cruz e Souza (Universidade Federal de Goiás, Brasil)

Dra. Nadia Moroz Luciani (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Brasil)

Dr. Carlos Alberto Garcés (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)

Comité científico

Dr. Alfredo Juan Manuel Carballada (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Dr. Hugo Spinelli (Universidad Nacional de Lanús, Argentina)

Dr. Raúl Amaro de Oliveira Lanari (PUC Minas Gerais, Brasil)

Dra. Young Me Lee (Universidad Nacional del Altiplano, Perú)

Organizadores

Dr. Marcos Henrique Camargo

Dra. Solange Straube Stecz

Secretaría general

Lic. Perla A. A. Surriable

Imagen de tapa

Autor: Camil Gemael Neto

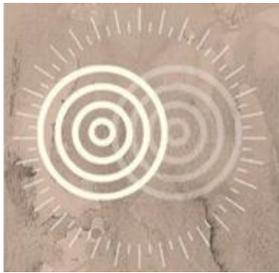
Título: Mirador Quito

Diseño de tapa e interior

Perla Aylén Abigail Surriable

Jorge Alberto Kulemeyer

Diseño de logo: Ariadna Bello



ÍNDICE

PRESENTACIÓN DE LA REVISTA

1.- Marcos H. Camargo e Solange S. Stecz

Dossiê sobre pesquisas socioeconômicas, políticas, culturais e artísticas do Sul Global (América do Sul e África Subsaariana).....pág. 7

Sección ARTÍCULOS ACADÉMICOS

1.- Aldo Enrici

Anticipo del Sur Global en fotografías de viajeros: el autorretrato como obra de arte aurática en la Patagonia.

Uma prévia do sul global em fotografias de viajantes: o autorretrato como obra de arte aurática na patagônia.....pág. 9

2.- Emily S. Pimenta e Robson Rosseto

O afeto nos jogos teatrais

Afecto en los juegos teatrales.....pág. 22

3.- Taylon P. Nizer e Robson Rosseto

À procura de caracterizações do termo pertencimento em diálogo com o conceito de comunidade.

Buscando caracterizaciones del término pertenencia en diálogo con el concepto de comunidade.....pág. 37



4.- Thiago Inácio da Silva

Teatro ritual: saberes ancestrais na contemporaneidade.

Teatro ritual: conocimientos ancestrales en la época contemporánea.....pág. 49

5.- Luiz Roberto Zanotti e Neonildo Pente

Neoliberalismo: efeitos negativos na educação no Brasil e em Moçambique

Neoliberalismo: efectos negativos sobre la educación en Brasil y Mozambique.....pág. 65

6.- Elson Faxina e Luiz G. Barros

A influência das filmadoras vx no imaginários katista

La influencia de la videocámara vx en la imaginación del skateboardpág. 80

7.- Barbara Gomes de Bulhões e Solange Straube Stecz

Audiovisual, tecnologias da informação e comunicação, pandemia: estudo de caso em uma escola Waldorf

Audiovisual, tecnologías de la información y la comunicación, pandemia: estudio de caso en una escuela Waldorf.....pág. 105

8.- Regiane Bressan e Salette Paulina Machado Sirino

Documentário Sérgio Moura, vida e arte voam juntos

Documental Sergio Moura, la vida y el arte vuelan juntos.....pág. 123

9.- Victorino Cavinja Satchimuco

Encontros que entrelaçam ideias e a cultura da arte

(Do Ekwenje à Possibilidades Estética Artística e Teatral Angolana)

Encuentros que entrelazan las ideas y la cultura del arte



(De la Ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas).....pág. 144

10.- Vivaldo Vieira Neto e Marcos H. Camargo

Realidades improváveis: como as novas tecnologias reconfiguram a realidade.

Realidades improbables: cómo las nuevas tecnologías reconfiguran la realidad.....pág. 163

11.- Carla E. Rodrigues

O vídeo-ensaio como ferramenta de formação do ator.

El video-ensayo como herramienta de formación del actor.....pág. 176

12.- Adriano E. Cangombe

Na imagem simbólica: formas de presença nas artes visuais numa aproximações entre instalação e estímulo composto.

En la imagen simbólica: formas de presencia en las artes visuales en una aproximación entre la instalación y el estímulo compuesto.....pág. 188

13.- Queila F. Madeira

Animação digital dos desenhos humorísticos de Juarez Machado: uma abordagem transmidiática e inclusiva

Animación digital de las caricaturas humorísticas de Juárez Machado: un enfoque transmedia e inclusivo.....pág. 201

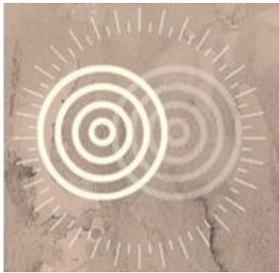
14.- Éderson J. de Vasconcelos

Abássidas e omíadas - uma península ibérica conectada entre o Oriente e o Ocidente

Abbasidas y omisida: una península ibérica conectada entre Este y Oeste.....pág. 217

15.- Angélica Francisca, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y Federico Reyes

Acordes liberados



La formación musical en contextos penitenciarios colombianos: observación, participación y perspectivas futuras

Acordes liberados

Treinamento musical em ambientes prisionais colombianos: observação, participação e perspectivas futuras.....pág. 234

16.- Carlos Alberto Garcés

Arte mínimo en los Andes

Imágenes trashumantes: santos y animales en sus retablos portátiles.....pág. 254

Sección DIÁLOGOS Y REFLEXIONES

1.-Walter Pincerati Jr. e Cauê Kruger.

Quebrar a cidade também é um gesto performativo

Romper la ciudad es también un gesto performativo.....pág. 265

Sección IMÁGENES DE LATINOAMÉRICA

1.- Camil Gemael Neto

Dona do meu coração

Dueña de mi corazón.....pág. 282



**DOSSIÊ SOBRE PESQUISAS SOCIOECONÔMICAS, POLÍTICAS, CULTURAIS E
ARTÍSTICAS DO SUL GLOBAL (AMÉRICA DO SUL E ÁFRICA SUBSAARIANA)**

APRESENTAÇÃO

A convite de seu diretor, Dr. Jorge Kullemayer, pesquisador pela Universidad Nacional de Jujuy (Argentina), o Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) se encontra honrado em produzir este dossiê, em edição especial da Revista *Diversidad de las Culturas* (ISSN 2718-8310), com artigos e relatos sobre as investigações de docentes e discentes que abordam diversos temas, principalmente aqueles relacionados com as questões do Sul Global, contemplando questões importantes sobre Moçambique, Angola, Argentina, Brasil e Colômbia.

A Revista *Diversidad de las Culturas* é publicada pela Universidad Nacional de Jujuy (Argentina) e pela Universidade Federal de Goiás (Brasil). Neste seu número especial recebe artigos originais de orientandos e orientadores da turma de 2024, além de convidados de outras universidades e de outros países do Sul Global. Por meio de seus textos, os pesquisadores versaram sobre a importância das artes para a consolidação da identidade cultural dos países que compõem esta parte do mundo em que estamos. Foram selecionados artigos e relatos que relacionam as pesquisas de docentes e discentes em andamento no Mestrado Profissional em Artes, além de artigos de participantes da Pós-Graduação Internacional Brasil/Angola/Moçambique/Argentina, promovida pelo programa de internacionalização da UNESPAR, como de outras universidades.

Gostaríamos, também, de agradecer imensamente à comissão de pareceristas *ad hoc*, formada pelos professores Dr. Luiz Fernando Severo (UNESPAR), Dr. Elson Faxina (URPR) e Dr^a Letizia Ozorio Nicoli (UNESPAR), pela seleção e recomendações sobre os textos escolhidos para esta edição especial da Revista *Diversidad de las Culturas*.

De modo direto e indireto, os autores publicaram seus artigos tendo como horizonte temático a problemática acadêmica, cultural, social e política do Sul Global, prioritariamente em relação



ao Atlântico Sul, somada à realidade da Colômbia, no Oceano Pacífico, e de Moçambique, no Oceano Índico.

As investigações levadas a cabo pelos discentes e docentes do PPGARTES-UNESPAR, assim como dos demais convidados, estão aqui representadas em vários estágios de suas pesquisas. De modo que podem ser encontrados artigos com reflexões avançadas, como também textos com indicações fundamentais sobre o desenrolar da pesquisa. Temos textos sobre a pesquisa artística em teatro, antropologia cultural, ritualismo, ancestralidades, educação e política, esporte e tecnologia, escola waldorf e o audiovisual, poética, reflexões estéticas sobre a cultura e a arte, novas tecnologias e a reconfiguração da realidade, vídeo-ensaios para a formação do ator, formas simbólicas nas artes visuais, abordagem transmidiática da obra de Juarez Machado, proposta artístico-pedagógica na produção de subjetividades, discussões sobre a educação em Colômbia e as origens culturais da América Latina, a partir da formação histórica da Península Ibérica.

Por ser bem ampla a oferta reflexiva deste dossiê especial, esta publicação não se insere nas tradicionais comunicações de pesquisa em periódicos, quando se buscam pela concentração das investigações em campos recortados. Aqui, o que se destaca revela uma epistemologia da pesquisa artística, em que uma de suas atividades consiste na subjetivação da ação investigativa do artista. Em outras palavras, a arte não busca pelo geral e repetitivo, mas pelo singular e inusitado.

Completamos esta apresentação com nossos cumprimentos aos colegas do Sul Global, argentinos, angolanos, moçambicanos e colombianosque, juntamente com brasileiros, vêm encontrando formas e fórmulas para a colaboração científica e artística entre nossos povos, com o objetivo de alcançar independência tecnológica e soberania cultural, no intuito de construir um futuro comum e próspero para todos.

Marcos H. Camargo

Solange S. Stecz

**DOSSIÊ SOBRE PESQUISAS SOCIOECONÔMICAS, POLÍTICAS, CULTURAIS E ARTÍSTICAS DO
SUL GLOBAL (AMÉRICA DO SUL E ÁFRICA SUBSAARIANA)**

APRESENTAÇÃO



**ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL
AUTORRETRATO COMO OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA.**

**UMA PRÉVIA DO SUL GLOBAL EM FOTOGRAFIAS DE VIAJANTES: O
AUTORRETRATO COMO OBRA DE ARTE AURÁTICA NA PATAGÔNIA.**

**A FORESHADOWING OF THE GLOBAL SOUTH IN TRAVELERS'
PHOTOGRAPHY: THE SELF-PORTRAIT AS AN AURATIC ARTWORK IN
PATAGONIA**

Aldo Enrici¹

UNPA

aenrici@uarg.unpa.edu.ar

Resumen

Se analiza el uso de la fotografía en la obra de dos viajeros naturalistas por la Patagonia Argentina, Clemente Onelli y Estanislao Zeballos. El trabajo sostiene que se empleó la herramienta fotográfica para documentar y difundir las potencialidades de la región. Esta incursión permite plantear una forma de estética, históricamente anticipada, de superposición del Norte Global en el Sur Global. Los autorretratos de ambos exploradores muestran el uso de la reproducción mecánica a través del montaje de imágenes en territorio patagónico. En ambos naturalistas la fotografía se utilizó para expresar la llegada del dispositivo artístico reproductivo como garantía de presencia en la Patagonia. El Sur Global se anticipa como recuperación de la “lejanía aurática”, que había previsto por Walter Benjamín como atrofia del aura.

Palabras clave: Sur Global, fotografías de viajeros, aura, Patagonia.

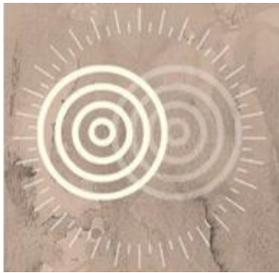
Resumo

Analisa-se o uso da fotografia na obra de dois viajantes naturalistas pela Patagônia Argentina, Clemente Onelli e Estanislao Zeballos. O trabalho sustenta que a fotografia foi usada para documentar e disseminar o potencial da região. Essa incursão nos permite propor uma forma de estética historicamente antecipada, a superposição do Norte Global sobre o Sul Global. Os autorretratos de ambos os exploradores mostram o uso da reprodução mecânica por meio da montagem de imagens em território patagônico. Para ambos os naturalistas, a fotografia era usada para expressar a chegada do dispositivo artístico reprodutivo como garantia de presença

¹Doutor em Filosofia, Professor e pesquisador da Universidad Nacional de Patagonia Austral (UNPA), Argentina.

Aldo Enrici

**ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO
OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA**



na Patagônia. O Sul Global antecipa a recuperação da “distância áurica”, que Walter Benjamin havia previsto como a atrofia da aura.

Palavras-chave: Sul Global, fotografias de viajantes, aura, Patagônia.

Abstract

This article analyzes the use of photography in the work of two naturalist travelers through Argentine Patagonia, Clemente Onelli and Estanislao Zeballos. It argues that the photographic tool was employed to document and promote the region's potential. This exploration allows for the consideration of an early, historically anticipated form of aesthetic overlap of the Global North onto the Global South. The self-portraits of both explorers reveal the use of mechanical reproduction through the montage of images within the Patagonian territory. For both naturalists, photography served to express the arrival of the reproductive artistic device as a guarantee of presence in Patagonia. The Global South is anticipated as a recovery of the “auratic remoteness,” which Walter Benjamin had described as the atrophy of the aura.

Keywords: Global South, travelers' photographs, aura, Patagonia.



Introducción

Vale la pena apreciar la sencilla enunciación de Gisèle Freund. Esta especialista en retratos de personajes latinoamericanos define a la fotografía como “*un medio de expresión de la sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica*”. Le atribuye jurisdicción para reproducir exactamente la realidad externa, para no realizar una captura espiritual. Esa representación de la vida, de los objetos, de los paisajes o monumentos, funge como clave de su consideración social. Esta definición suena escasa en nuestros días, cuando todos tienen en sus manos un teléfono inteligente, con cámara. En momentos en que las expediciones al desierto, en el extremo Sur de Sudamérica, durante la mitad del siglo XIX, se llevaban adelante, las fotografías llevaban una destinación de demarcación política. Hasta donde es captado el espíritu en la Patagonia Austral de aquellos momentos.

La fotografía muestra, a su vez, la espiritualidad del autor, en el sentido que propone Michel Foucault (Bremner, 2020). Nos referimos a una práctica mediante la cual el individuo se desplaza, se transforma, se trastoca, hasta el punto de renunciar a su propia individualidad, a su propia posición de sujeto. La espiritualidad permite alejarse del sujeto que uno había sido hasta ese momento, “*convertirse en algo distinto de lo que uno es, distinto de uno mismo respecto de la relación de dependencia como sujeto a una política de la que se dependía*” (Bremner, 2020: 123) como un cambio radical en la existencia.

Esa afirmación sólo puede apoyarse en tradiciones, en instituciones con algo que tienen una fuerza de arrastre de los individuos verdaderamente muy grande. Para enfrentar a un poder armado tan temible, es necesario no sentirse solos, ni partir de nada. Esta voluntad de alteridad, propone un intercambio con su objetivo, “*en*” esa exterioridad social que define Freund. No lo hace a la manera de una copia sino de una interpretación de sí mismo. Aunque fue reconocida como captación objetiva de una exterioridad no puede dejar de ser una obra del fotógrafo que, en aquel momento, imponía su propio punto de vista para asumir la alteridad espiritual de la exterioridad.

Por más que tengamos millares de fotos cargadas, alguien decide el momento de pulsar, de borrar, de editar, de interpretar. Lo principal consiste en demarcarse como alguien a cargo de la conversión espiritual de la imagen. Las primeras fotografías de los indígenas Aonikenk (Tehuelches de la Patagonia austral), en el territorio de Santa Cruz, al sur de la Patagonia, fueron efectuadas en el año 1874 por el fotógrafo inglés Peter H. Adams. Los concibe como libres cazadores, dueños de la estepa, en sus atuendos típicos, y en el interior de sus toldos. Adams, como fotógrafo había recorrido toda la costa oeste de América, desde Estados Unidos hasta el sur de Chile (Marcial, Bessone, 2021). Realizó tomas del estrecho de Magallanes, Tierra del Fuego y Santa Cruz para confeccionar un álbum de “indios” que se quería publicar. Tras haber visitado la colonia de Punta Arenas, en Chile, “*llegó en febrero de 1874 hasta el estuario del río Santa Cruz*” (Mondelo, 2012: 30).

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO
OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



El Énfasis de Onelli y Zeballos. El montaje dedicado a exhibirse.

Tanto Clemente Onelli como Estanislao Zeballos, dos exploradores de la Patagonia Austral hacia finales del siglo XIX acertaron al intentar mostrar el uso que tenían los instrumentos técnicos, para retratar el trabajo en sus campamentos. Más allá de la tradicional forma de relatar de los viajeros a través de sus diarios de viaje. Inclusive se reconocían a sí mismos como etnólogos. El caso de Onelli y de Zeballos sobresale por sus fotos, en cuanto autorretratos anticipatorios.

El énfasis por mostrar al instrumento en sí mismo dentro del viaje hacía que se generaran retratos con un montaje dedicado a exhibirse en su alteridad en modo de autorretrato preparado para mostrar al mundo la perspicacia del Norte. El expedicionario Clemente Onelli aparece junto a un modelo de cámara, o caracterizado como tehuelche, posando. Onelli, dedicaba sus viajes a Patagonia demarcando fronteras entre Chile y Argentina, departiendo de sus menesteres con indígenas. Por ese entonces intenta utilizar la fotografía como un modo de documentación y de constatación de realidades que no podían ser observadas por otras personas que no fueran los propios viajeros. Pero no usa la fotografía en sentido antropológico. Propone una forma de verse a sí mismo, de autorrepresentarse espiritualmente.

Clemente Onelli era un viajero italiano radicado en Argentina desde muy joven. La edición de su libro de viajes, llamado *Trepando los Andes*, permite examinar en más profundidad su método como antropólogo hecho a sí mismo. Contó con 301 fotografías, una cantidad sorprendente en comparación con las pocas decenas de los otros libros. Onelli se retrata a sí mismo de forma inusual. Posa caracterizada de habitante originario, luciendo una peluca y una cobertura de piel de guanaco (fig. 2).



Fig. 1: Clemente Onelli (1864-1924), caracterizado como indígena. Edición de la revista PBT, DE 1914.

Osvaldo Mondelo (2012) replica esta fotografía, aparecida por primera vez en la revista PBT, en una fascinante compilación de imágenes documentales de los tehuelches y de sus fotógrafos. Onelli se retrata desde la autoparodia, en su condición multifuncional de etnólogo, en tanto investiga el “*mundo salvaje*” como mojonero, naturalista y reportero. Resalta en este caso su manifestación de vínculos de intercambio con los tehuelches. Onelli Considera a los tehuelches como sus «compañeros» y «antiguos amigos». Los llama “*compañeros*” porque viaja siempre escoltado por estos hombres que conocen los caminos del sur, y “*amigos*” porque vuelve a los mismos poblados una y otra vez (John Bell, 2023). Invierte las jerarquías raciales. Sigue asociando a los pueblos indígenas con el primitivismo y acepta implícitamente que la agricultura, la industria y la cultura no indígena eran el futuro. No predice la extinción de los pueblos indígenas, pero ninguna de sus descripciones menciona el futuro de la Patagonia, incluido el apéndice dedicado a ese tema, menciona a los pueblos indígenas.

Paralelamente, sus propias actividades en relación con los tehuelches oscilaron entre facilitar su asimilación y asegurar la supervivencia de su cultura (Kerr, 2019). No se genera una diferencia cultural con ellos, de envergadura ontológica. Ambas fotografías ponen en evidencia la operación de montaje para mostrarse a sí mismos como etnólogos munidos, aun sin método

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO
OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



para aprovechar su trabajo de campo, aunque con una ideología contundente, anterior a las performances científicas de los etnógrafos. En este sentido, tanto Darwin como Humboldt carecer de la metodología científica. Eran naturalistas eruditos, de lectura amplia, habilidad para escribir sobre historia natural, a la vez biólogos, geógrafos y humanistas. No hay lugar epistemológico para replicar a Onelli ni a cualquier otro naturalista que pisara la Patagonia desde Antonio Pigafetta, primer cronista en dar la vuelta al mundo.



Fig. 2 - “El Doctor Zeballos en QuethréHuithrú

(tomado con la fotografía de la
expedición)” Estanislao Zeballos, Viaje al país de los araucanos

(Bs. As., Peuser, 1881).

Importaba, no hay dudas, mostrar el desplazamiento y llegada del dispositivo tecnológico. A la vez era un orgullo exponerse junto a la exuberante cámara de mensura y el trípode desde un territorio inexplorado. Uno de los intelectuales que sobresalió en la elaboración del mito del “indio salvaje” fue Estanislao Zeballos. Sus textos son bastante diáfanos para reflejar ideas racistas. Empleaba un discurso grandilocuente para referirse a la Argentina como un país llamado a la grandeza. influido por el positivismo, “Zeballos consideraba que la grandeza de los pueblos dependía del color de la piel de sus habitantes. En este sentido, las mejores naciones eran las que se componían de personas de raza blanca” Pablo Lacoste (2003: 26). Sus libros reflejan tanto la visión de una Patagonia en cuanto desierto despoblado como la irrupción anticipada de un incipiente Norte Global sobre el Sur Global.

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO
OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



La irrupción del Norte

En 1880 se consolidó un nuevo bloque de poder en la Argentina como parte de una nueva articulación a escala mundial, estrechamente ligada a dicha revolución industrial. Estos factores determinaban una distribución internacional del trabajo diferente a la que regía en la etapa mercantil. En Argentina la Patagonia, hasta entonces era considerada como región desértica, poco poblada, se transforma en un nuevo horizonte. Esos lugares estaban habitados por pueblos originarios, o dicho en términos positivistas, constituían un desierto a conquistar para el control de territorios dispuestos a proveer materias primas como la lana. Las relaciones de negociación o conflicto, según las circunstancias, tornaban imposible continuar esa forma de relación. Era imprescindible disciplinarlos o desalojarlos.

Conseguir que se fueran para siempre, o regular estas poblaciones, no era nada sencillo. Durante el periodo que se extiende entre 1880 y 1920, se conjugan condiciones excepcionales que favorecen el poblamiento del extremo austral sudamericano, (Barbería, 1994). En esta fase los territorios que integran el área conforman una región con autarquía de sus capitales nacionales, especializada en la producción lanera con destino al mercado europeo. El período entre 1880 y 1920 puede constituirse como fechas del inicio y la consolidación del poblamiento de la Patagonia, período prominente de la producción lanera (Barbería, 2001). La producción de estos territorios de crueldad, sobrepasan epistémicamente los conceptos que piensan también la exclusión contemporánea, la “nuda vida” de Giorgio Agamben y la “biopolítica” de Michel Foucault.

En el espíritu de la época subyacía el impulso de la Ilustración, cuya derivación, a la vez positivista y romántica, apresurada en la idea del progreso infinito, se enhebraba, paradójicamente con la filosofía de la supervivencia de los más aptos. Esta doble conciencia, oscilando entre el imperio del nuevo esquema económico internacional y las proclamas ilustradas de libertad, impuso entonces la necesidad de un discurso justificatorio.

En las últimas décadas del siglo XIX se consolidó el imaginario de que la Patagonia era un territorio estéril. Desde mucho antes la idea del “desierto” y lo que estaba “más allá de la frontera” eran percepciones habituales tanto en el período colonial, como en los años posteriores a 1810. Había que darle sentido específico al territorio patagónico, a partir de los intereses del bloque dominante consolidado en Buenos Aires 1880² (Gutiérrez, 2004).

La tecnología poblaba regiones desconocidas para los europeos. Regiones despobladas invitaban a reconocer pertenencias territoriales. Además del caballo, los libros, los instrumentos

² En Argentina, 1880 fue un año clave. Estuvo marcado por la Revolución de 1880, que culminó con la derrota de la provincia de Buenos Aires y la federalización de la ciudad, además de la asunción de Julio Argentino Roca como presidente, marcando el inicio de la República Conservadora. La Pacificación Política y la Organización del Estado. <https://www.argentina.gob.ar/interior/migraciones/museo/el-estado-y-la-inmigracion/la-pacificacion-politica-y-la-organizacion-del-estado#:~:text=A%20partir%20de%201880%2C%20al,la%20estructura%20institucional%20del%20pa%C3%ADs>.



de medición, los viajeros podían mostrarse viajando por la Patagonia, acompañados de indígenas. La fotografía (Figura 2) muestra a Estanislao Zeballos en un autorretrato acompañado de un incuestionable montaje escénico. Estamos hablando del tercer cuarto del siglo XIX en Patagonia. Como si hubiera una necesidad de mostrar un Norte industrial (global) descendiendo sobre formas de vida que corresponden al mundo patagónico y que aún permanecían fuera de la historia del progreso.

Las formas de vida resultaron ser reconocidas por la fotografía como inferiores. La Patagonia Austral, en el sur del mundo según el planisferio, estaban anunciando su condena a ser “para siempre el sur”. Estaba todo dado para que se justificara un salto evolutivo, un avance militar, una justificación del desierto a poblar, tal cual quería definirse. De este modo aparece el discurso racista justificado científicamente: la creencia en que un grupo humano es intelectual, psicológica o culturalmente inferior otros. el cual se refiere al imaginario resistente de un sujeto político transnacional que resulta de una experiencia compartida de subyugación bajo el capitalismo global contemporáneo.

Este Grupo percibido como inferior ha sido identificado a partir de ciertas características visibles en el fenotipo o en la cultura, que se generalizan como marcas de ese grupo y se interpretan como naturales y hereditarias (Gigliotti, 2001). El Sur Global puede considerarse productivamente una respuesta directa a la categoría de poscolonialidad. Captura tanto una colectividad política como una formulación ideológica que surge de solidaridades laterales entre los múltiples Sures del mundo. Va más allá del análisis del funcionamiento del poder a través de la diferencia colonial. Una geografía desterritorializada de las externalidades del capitalismo para dar cuenta de los pueblos subyugados dentro de las fronteras de los países más ricos. El concepto no debe entenderse como una mera clasificación geográfica del mundo, sino “como una referencia a las relaciones de poder globales desiguales, imperialismo y al neocolonialismo” (Kloß, 2017: 13). Este sujeto se forja cuando las condiciones se reconocen compartidas. El Sur Global como concepto se nutrió de diversas corrientes de pensamiento crítico, incluyendo el marxismo, el poscolonialismo y el posestructuralismo. El concepto adopta una perspectiva que pone en cuestión las relaciones de poder globales y las narrativas dominantes sobre el desarrollo (Mahler, 2018).

El aura en busca del Sur Global.

En el estudio de la obra artística como reproducción mecánica la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole orientan Las fotografías muestran que se estaba ya, en celebración de una nueva forma de relación entre una Europa cuyo progreso avanzado, culto, científico, tecnológico en busca de la desvanecida aura de las obras de arte. Benjamin sabe muy bien que hacia 1900 la reproducción técnica “había alcanzado un standard en el que no sólo comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas, sino que también conquistaba un puesto específico entre los procedimientos artísticos” (p.2).

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



Los denominados “desiertos” (África Central, Patagonia) quedaban condenados al examen hegemónico. La relación entre norte y sur global no aparece de un día para el otro. No es tan solo resultado de una idea, sino que se va conformando a partir de esta sagacidad tecnológica. Se presenta como necesidad interpretar el proceso mediante el cual se puede “hablar desde la colonización tecnocientífica”. Esa presencia técnica, el control y la fijación de límites, la pregunta por la vida primitiva, forjan un sentido de dominación del saber. Sin embargo había una necesidad de captar lo que se escurría de la revolución industrial. El aura, como el aquí y ahora de la originalidad se volvía lejano, acaso estaba en estas latitudes.

Walter Benjamin en 1936, al redactar el prólogo de *La Obra de Arte En la Época de la Reproducción Técnica*, encuentra que en la reproducción técnica de la obra de arte “*lo que se atrofia es el aura de ésta. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición*” (p. 3). Su presencia masiva queda en el lugar de una presencia irrepetible. Interpelar acerca del modo de rescatar esta manifestación irrepetible de una lejanía lleva a “*Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama*” (p.4). Estar ahí, dentro del atardecer, de la cordillera, de la sombra lleva a la recuperación de la lejanía. En el placer estético de fotografiarse en un lugar aún no arrebatado por la copiosidad. Los primeros etnólogos preguntaban por el hombre primitivo. Utilizaron documentos traídos por exploradores, en el caso de la fotografía cuyo pensamiento era determinante. Un modo predispuesto por la selección de imágenes. Los autorretratos mostraban la diversidad espiritual dispuesta para la ciencia europea. La fotografía en la Patagonia Austral, en este período, muestra a la vez una “*sublimidad de la explotación*”. La lejanía aurática que menciona Benjamin de la región se disipa en la medida en que la tecnología avanza. Suponemos aquí una consideración estética que anticipa la existencia del Sur Global. La obra de arte en estado de reproductibilidad técnica se aproxima a la lejanía denunciada.

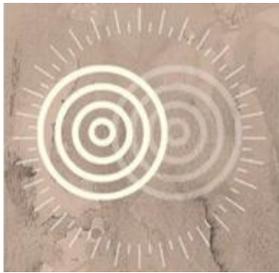
Lejanía aurática del sur global.

Los retratos fotográficos se volvieron la forma privilegiada en que las circunstancias de los viajes comenzaron a mostrarse a sus seres queridos, a un público más amplio. Se convirtieron en un objeto para recordar a las generaciones pasadas (Yujnovsky, 2013). Estos retratos eran tomados con máquinas cuya tecnología era avanzada para la época. Exigían, para mayor nitidez, que el viajero posara. Esta situación aportaba un clima de artisticidad al evento fotográfico.

Gregory Bateson, en un debate, ya tradicional, con Margaret Mead, sostiene que la fotografía es, en su opinión, “siempre una forma de arte”, por más que se utilice en antropología, etnografía o criminalística. Mead, por el contrario, advierte que su uso científico no debe “alterar” la realidad. La historia de la antropología visual ha debatido este dilema conciliando ambos intereses. Se inclinó durante mucho tiempo hacia una concepción de la fotografía como documento objetivo o como aporte científico. La fotografía etnográfica como herramienta se impuso, incluso como refuerzo tecnológico. En muchos casos fue determinante para explicar

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO
OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



modos específicos de formas de vida. Antonello Ricci (2023) repara en la posición de Bateson. Sucede, señala Ricci, una práctica reconstructiva común, *“de una verdadera puesta en escena, en último término, de una ficción, basada en la gradación que se quiera dar a esta operación”* (p.48). El lenguaje fotográfico “no tiene posibilidad” de producir una documentación “objetiva” de ninguna realidad, ya que se funda necesariamente en la relación entre un sujeto comprometido a adoptar múltiples opciones compositivas y el objeto de la representación.



Fig 3: Tren con fardos de lana. Colección privada. En Ciselli, Enrici, 20

Toda cultura para ser diferente devela un misterio artístico, una mirada, una ceremonia, una vestimenta. Lo exótico se muestra, por su propia delicadeza, de modo artístico – no hay otra forma de hacerlo. La fotografía correspondiente a la figura 3, (pertenece a una colección privada) muestra un tren de frente con una vía que se abre, como una diagonal. Hay una fuga de humo que sale de la boca de la locomotora, no de la chimenea. El tren viaja “hacia un aquí”. Viene “hacia un ahora” del fotovidente. Parece escaparse tangencialmente hacia un destino que no somos específicamente nosotros. Como si remitiera desde una lejanía que nos quiere alcanzar. Avanza de modo temerario, como si abriera una fuga del cuadro. Se aleja del aura del sur global. A sus márgenes se han ordenado los fardos de lana que esperan un nuevo viaje. Lejos, ya sin visibilidad, los ovinos pertenecen al otro lado del horizonte.

La sublimidad de la explotación de los recursos oriundos de Europa realiza su convocatoria mediante la fotografía. Las ovejas, ya son patagónicas, los ferrocarriles también lo son. Un autorretrato de la Patagonia, apropiada por sus nuevos dueños, deja a las claras la superposición del Norte global. Lo alcanzado son los fardos de lana, las decenas de carretas que traen desde las estancias a la estación que se divisa en el fondo. Este tren salido de un lugar como

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO
OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



Patagonia Austral en esos tiempos esperara conectar con la llegada de otro transporte, el marítimo, lo cual aportaría migrantes europeos.

La “economía del Norte” estaba preparada para que la ganadería y el ferrocarril se vinculen más aún, hasta la llegada futura del petróleo a la historia regional. En esta situación el pozo petrolero reemplazaría a la pastura ovina, o daría más dividendo que las pasturas, con un argumento efectivo, como es el desarrollo industrial. La desventaja del progreso es que una tecnología es no solo reemplazada sino abandonada desde el progreso, lo cual es aún peor que la destrucción. Destrucción que, en sentido estético, nos permite divisar la sensación de la “lejanía aurática” del Sur Global, en contraposición a la Patagonia como mero recurso territorial, amplia y rendidora, a comienzos de siglo XX.

Conclusiones

La fotografía puede ser utilizada para imponer una narrativa estética colonial y racista. Los casos vistos suponen que estamos frente a una anticipación del sur global. La relación entre la tecnología y la dominación es un tema importante que podría ser explorado desde la dimensión estética. La noción de “aura”, como una forma de experiencia en la distancia que insinúan ambos exploradores, se pierde en la modernidad según Benjamin. Podría ser, esto suponemos, una contribución para la delimitación de la idea de “Sur Global” como tenacidad de lejanía aurática, ante la homogeneización cultural y económica. Ese sur posee la riqueza del aura perdida por la reproductibilidad. La imagen del tren con fardos de lana contribuye al prototipo de cómo la fotografía puede ser tratada para mostrar el apropiamiento artístico de la sur-globalidad. Ser alguien distinto a través de la espiritualidad de la imagen, tal como se propuso desde Michel Foucault, permitiría reconocer la idea de convertirse en distinto de lo que uno es en relación con la búsqueda de identidad en condiciones de lejanía.

Referencias

Barbería, E. (1994). *El extremo austral sudamericano. Ocupación y relaciones de los territorios argentinos y chilenos, 1880-1920*. Estudios Fronterizos, (33).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5196082>

Barbería, E. (2001). *Los dueños de la tierra en la Patagonia Austral 1880-1920*. Ediciones UNPA.

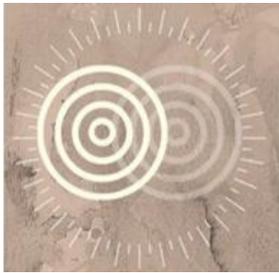
Bell, J. (2023). *El cráneo de Klocosk: Onelli y los tehuelches*. Revista Transas UNSAM.

<https://revistatransas.unsam.edu.ar/el-craneo-de-klocosk-onelli-y-los-tehuelches/>

Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Obra original publicada en 1936). En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus.

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



<https://web.archive.org/web/20120203181338/http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf>

Bremner, S. V. (2020). Introduction to Michel Foucault's "political spirituality as the will for alterity". *Critical Inquiry*, 47(1), 115–120.

<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/710910>

Enrici, A., & Ciselli, G. (2010). Fotografía patagónica de la actividad obrera en tiempos del bicentenario. *Hermeneutic*, (9).

<https://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/article/view/24/39>

Freund, G. (1999). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gili.

Gigliotti, V., Gutiérrez, R., Lander, E., & Ublich, N. (2001). El racismo y la estigmatización del otro. En *Apertura a la antropología. Alteridad-Cultura-Naturaleza humana* (pp. 307–354). <https://antropologiabcdotcom.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/el-racismo-y-la-estigmatizacic3b3n-del-otro.pdf>

Gutiérrez, G. (2004). *Patagonia, ¿una región sin realidad? Resignificación de un ecosistema desde la economía y la política. Proceso histórico, consecuencias y riesgos*.

<http://www.siese.org/modulos/biblioteca/g/gutierrez/patagonia.pdf>

Kerr, A. (2019). Progress at what price?: Defenses of Indigenous Peoples in Argentine Writing about Patagonia (1894–1904). *Decimonónica, Paper 99*.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/99>

Kloß, S. T. (2017). The Global South as Subversive Practice: Challenges and Potentials of a Heuristic Concept. *The Global South*, 11(2), 1–17.

<https://doi.org/10.2979/globalsouth.11.2.01>

Lacoste, P. (s.f.). Estanislao Zeballos y la política exterior Argentina con Brasil y Chile. *Revista Confluencia*, 1(2), 107–128.

Mahler, A. G. (2018). *From the Tricontinental to the Global South: Race, radicalism, and transnational solidarity*. Duke University Press. <https://www.dukeupress.edu/from-the-tricontinental-to-the-global-south>

Marcial, L. N., & Bessone, C. (2021). La fotografía en los procesos de activación y gestión patrimonial: Estudio sobre fotografía tehuelche en Santa Cruz. *Informes Científicos Técnicos-UNPA*, 13(3), 36–55. <https://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/ICTUNPA/article/view/832>

Mondelo, O. (2012). *Tehuelches, danza con fotos*. El Calafate: Akián Gráfica, Edición del Autor.



Onelli, C. (1998). *Trepando los Andes*. Buenos Aires: El Elefante Blanco.

Ricci, A. (2023). *Sguardi lontani. Fotografia ed etnografia nella prima metà del Novecento* (pp. 1–240). Milano: Franco Angeli.

Yujnovsky, I. (2013). Auto-representación de viajeros a la Patagonia a fines del siglo XIX. En *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo.

<https://cdsa.aacademica.org/000-010/136>



Aldo Juan Enrici

aenrici@uarg.unpa.edu.ar

Profesor titular de Filosofía-Estética UNPA UARG

ICIC. Instituto de cultura, identidad y comunicación. Categoría de investigador I- Categoría de Extensionista A Asociación Argentina e Internacional de Críticos de Arte, Red interuniversitaria de Patrimonio Cultural-Miradas interdisciplinarias. Sec Académico Revista www.hermeneutic.unpa.edu.ar. Grupo de Investigación de Hermenéutica Aplicada.

Aldo Enrici

ANTICIPO DEL SUR GLOBAL EN FOTOGRAFÍAS DE VIAJEROS: EL AUTORRETRATO COMO
OBRA DE ARTE AURÁTICA EN LA PATAGONIA



O AFETO NOS JOGOS TEATRAIS

AFECTO EN LOS JUEGOS TEATRALES

AFFECT IN THEATRICAL GAMES

Emily Pimenta¹
PPGARTES-UNESPAR
emypimentacontato@gmail.com

Robson Rossetto²
PPGARTES-UNESPAR
robson.rosseto@unespar.edu.br

Resumo

Neste artigo apresento discussões sobre os jogos teatrais enquanto potentes mediadores do afeto na linguagem teatral e busco entender como o afeto aparece nos jogos teatrais. Com base nas concepções de afeto propostas por Jeanne Favret-Saada (2005), Jean-Luc Moriceau (2020) e Kelly Cristina Fernandes (2019), cujas pesquisas dialogam com a temática, analiso dois jogos apresentados na disciplina Abordagens e Lógicas de Criação e Ensino das Artes, ministrada no primeiro semestre de 2024. Os jogos, desenvolvidos por Marcelo Lazzaratto (2009) e John Somers (2011), são examinados à luz de experiências artísticas e educacionais vivenciadas por mim como docente em cursos livres de teatro, no ensino formal e como diretora teatral. Por fim, destaco a relevância de discutir os afetos a partir de perspectivas de corpos invisibilizados na sociedade, questionando a hegemonia cisheteronormativa branca. Essa abordagem surge como uma escolha dentro da pesquisa em arte que busca não apenas afetar-me, mas também ampliar o potencial de afetar outras pessoas.

Palavras-chave: Afeto, Jogos Teatrais, Teatro, Criação, Experiências.

¹Docente e pesquisadora, mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil.

²Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP. Docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil.



Resumen

En este artículo presento discusiones sobre los juegos teatrales como potentes mediadores del afecto en el lenguaje teatral y busco entender cómo aparece el afecto en los juegos teatrales. Basándome en las concepciones de afecto propuestas por Jeanne Favret-Saada (2005), Jean-Luc Moriceau (2020) y Kelly Cristina Fernandes (2019), cuyas investigaciones dialogan con la temática, analizo dos juegos presentados en la asignatura Enfoques y Lógicas de Creación y Enseñanza de las Artes, impartida en el primer semestre de 2024. Los juegos, desarrollados por Marcelo Lazzaratto (2009) y John Somers (2011), son examinados a la luz de experiencias artísticas y educativas vividas por mí como docente en cursos libres de teatro, en la enseñanza formal y como directora teatral. Por último, destaco la relevancia de discutir los afectos desde perspectivas de cuerpos invisibilizados en la sociedad, cuestionando la hegemonía cisheteronormativa blanca. Este enfoque surge como una elección dentro de la investigación en arte que busca no solo afectarme, sino también ampliar el potencial de afectar a otras personas.

Palabras clave: Afecto, Juegos teatrales, Teatro, Creación, Experiencias.

Abstract

This article presents discussions on theatrical games as powerful mediators of affect in theatrical language, and seeks to understand how affect manifests within them. Drawing on the conceptions of affect proposed by Jeanne Favret-Saada (2005), Jean-Luc Moriceau (2020), and Kelly Cristina Fernandes (2019)—whose research engages with the theme—I analyze two games explored in the course Approaches and Logics of Creation and Teaching of the Arts, offered in the first semester of 2024. The games, developed by Marcelo Lazzaratto (2009) and John Somers (2011), are examined in light of artistic and educational experiences I have had as a theater educator in free courses, formal education, and as a theater director. Finally, I emphasize the relevance of discussing affect from the perspectives of bodies made invisible in society, challenging white cis-heteronormative hegemony. This approach emerges as a deliberate choice within art research, aiming not only to affect myself but also to expand the potential of affecting others.

Keywords: Affect, Theatrical Games, Theater, Creation, Experiences



Introdução

Associamos o fazer artístico tanto à ação dentro da sala de ensaio — espaço de criação e concepção — quanto à ação no palco, tradicional ou não, onde compartilhamos com o público o que criamos. Aqui, refiro-me especificamente ao teatro, minha área de formação, no qual buscamos criar a partir daquilo que nos chama atenção e nos atravessa. Minha criação artística é frequentemente inspirada por temáticas que me impactam, conectadas ao contexto social ao qual pertencemos, evidenciando minhas singularidades por meio do que me toca profundamente. Neste texto, proponho refletir sobre a possibilidade de o processo criativo ser afetivo, desde a escolha de trazer para cena aquilo que me atravessa até as ações que transformam o próprio processo, permitindo que ele afete e seja afetado.

Neste artigo, proponho refletir sobre conceitos fundamentais de afeto, com base nos estudos de autores como Jeanne Favret-Saada, Jean-Luc Moriceau e Kelly Cristina Fernandes. A partir de suas abordagens teóricas, exploro como o afeto perpassa o teatro e a pesquisa acadêmica, revelando suas implicações e potencialidades nesses contextos. A partir de tais discussões, busco salientar como o afeto se manifesta em experiências artísticas, evidenciando que é por meio da vivência que ele ganha existência. Em especial, foco nas experiências proporcionadas por jogos em grupo, nos quais se potencializa a participação de cada indivíduo, valorizando suas singularidades e promovendo conexões afetivas no processo criativo.

“Compreende-se que a memória social, o vínculo afetivo e coletivo destes sujeitos são os fatores que legitimam o sentido de importância dentro dessa categoria, valorizando e enaltecendo indivíduos pelas suas vivências, práticas e contribuições sociais dentro de um movimento artístico”

Oliveira, 2017: 94.

Em outras palavras, dentro de um grupo, o indivíduo tem seus afetos, vivências e particularidades potencializados justamente pela construção de afetivos com o coletivo. É na possibilidade de ser afetado pelo grupo que o indivíduo também exerce sua capacidade de afetar, trazendo à tona suas particularidades. Com base nesse entendimento, busco aprofundar, ainda que de forma breve, os conceitos de afeto apresentados pelas autoras e como esses conceitos permeiam e enriquecem as experiências artísticas.

1. Afetar-me: o afeto na pesquisa e no fazer teatral

Encaramos o afeto, muitas vezes, como a ação de dar carinho ou amor para o outro. Quando dizemos “o/a aluno/a tem muito afeto por professor/a tal”, estamos transmitindo que o carinho de tal aluno/a é grande por tal professor/a, ou quando apontamos que “minha família é muito



afetuosa”, queremos dizer que a família é muito amorosa e carinhosa. No entanto, o conceito de afeto, além do senso comum, não se restringe à ideia de receber ou dar carinho à alguém. Trata-se, antes, da capacidade de afetar e ser afetado por algo ou alguém, uma interação que não está necessariamente atrelada a emoções positivas, mas abrange uma ampla gama de experiências e intensidades. Portanto, ser afetado por algo é, para além do sentimento em relação àquilo, a alteração no meu “eu” e na minha maneira de me relacionar com o mundo. Ao tratar deste afeto, resalto a definição apresentada por Jeanne Favret-Saada em seu texto traduzido por Marcio Goldman (2005), onde afirma: *“Não de afeto no sentido da emoção que escapa da razão, mas de afeto no sentido do resultado de um processo de afetar, alguém ou além da representação”* (Goldman et al., 2005: 150).

Entender os afetos como algo diferente das emoções é importante para entender por que eles podem estar presentes em procedimentos artísticos. Sob essa perspectiva da autora, o afeto é definido como a ação de afetar-se por um processo e, simultaneamente, de afetar por meio dele. Jean-Luc Moriceau aprofunda essa distinção ao traçar um panorama sobre as diferenças entre afeto e emoção:

“Os afetos, vocês sabem, vou mencionar rapidamente aqui, os afetos são diferentes de emoções. A emoção é algo que eu conheço, eu reconheço, eu posso nomear, eu posso dizer que tem uma significação, é familiar. Por exemplo, eu estou vendo uma criança chorando, porque o brinquedo está quebrado, eu a entendo, eu vou ficar triste, mas eu sei o que é. Essa situação está comunicando uma lembrança em mim, é familiar, eu a conheço”.

Moriceau, 2020: 25.

Nota-se, diante do exposto, que a emoção é algo gerado pela empatia ao ver a situação e sentir aquilo por reconhecer o sentimento. O afeto está em algo que não reconheço. Afetar-se por uma situação não está ligado a sentir empatia por essa situação ou por alguém. A empatia surge dessa identificação, e não é isso que buscamos com o afeto.

“O afeto é algo que é mais estranho, ou estrangeiro, que não sei o que significa imediatamente. É algo que é de fora, não é de dentro de mim, ele vai me obrigar a pensar, a mudar. Muitas vezes o afeto está misturado, atua desfamiliarizando o já conhecido, fazendo com que ele se abra ao devir”

Moriceau, 2020, p: 25.

Ou seja, o afeto não está relacionado com a empatia, nem com as emoções que sentimos, mas trata do poder que temos de afetar e ser afetados em determinada situação, trata de como o meu “eu” é modificado por meio desses afetos, partindo de situações específicas e que não se repetem, pois cada situação traz à tona determinados afetos que me modificam, sem, contudo, me informar sobre como atravessa o outro. Ao contrário, ocupar determinado lugar *“não me informa nada sobre os afetos do outro; ocupar tal lugar afeta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu próprio estoque de imagens, sem, contudo, instruir-me sobre aquele dos meus*



parceiros” (Fravet-Saada et al., 2005: 159). Aponto a seguinte situação para exemplificar a fala da autora: suponha que eu observe um grupo artístico formado por pessoas afro-brasileiras, sobre o qual possuo conhecimento apenas superficialmente. Ao me aprofundar nos estudos sobre esse grupo, obtendo informações sobre sua origem e a cultura de seus integrantes, a transformação não ocorre no grupo em si, mas em mim mesma, a partir dos novos conhecimentos adquiridos por meio dessa investigação. Entendo que isso reverbera em mim enquanto pesquisadora, influenciando minha relação com o objeto de estudo. Além disso, reflete em mim e na minha relação com o meu eu e com a sociedade a qual pertence, e também me coloca como possibilidade de afetar a partir do que descubro com minhas pesquisas.

Nesse sentido, compreendo que pesquisar sobre o afeto no fazer artístico no meu contexto social e político é, também, afetivo, pois *“pesquisar é uma maneira de se deixar guiar pelos afetos, por aquilo que nos toca, que nos surpreende e nos revolta, enfim, por aquilo que pode nos ensinar uma vez que não se deixa encapsular por um conceito ou uma teoria já conhecida”* (Moriceau et al., 2020: 15), permitindo, assim, que em minha pesquisa o afeto me guie por meio das experiências que tenho com ela e que meus afetos se transformem a partir do entendimento daquilo que aprendo.

“Assim, “ser em pesquisa” envolve aprender, mover-se, pensar, entender o contexto, refazer, individualizar-se e não apenas posicionar-se, modelar, representar. A pesquisa é um processo ético e estético de comunicação e de individuação: ela envolve contatos que vão alterar, deslocar, transformar todos os sujeitos, objetos e teorias envolvidos na investigação”

Moriceau et al., 2020: 17.

A pesquisa por meio da experiência é o que promove o afeto. O autor pontua que para estar presente na pesquisa e ser afetado por ela para, posteriormente, com ela poder afetar, é necessário que haja disposição para a experiência, ou seja, estar presente e disposto para se afetar. Por meio dessa pesquisa, que busca entender o conceito de afeto e investigá-lo dentro de procedimentos artísticos, compreendo que o afeto se manifesta ao proporcionar reflexão, aprendizado e a promoção da experiência, elementos fundamentais que impulsionam o movimento e possibilitam o processo transformador.

Entendo que o afeto não está relacionado com as emoções, nem com empatia, mas com a alteração que nos gera a partir de experiências. Fravet-Saada, pontua que para o afeto acontecer em uma relação entre o objetivo de estudo e a pessoa pesquisadora, é necessário que tal pessoa permita ser afetada. Não se trata de se identificar com seu objetivo de estudo por meio da empatia, nem de exercer um narcisismo que suponha maior conhecimento, mas de permitir que algo se modifique, tanto dentro de si, quanto na própria pesquisa.

“Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assumo o risco de ver seu



projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível”.

Favret-Saada et al., 2005: 160.

Dito isso, entendo que ao abrir-me para o afeto na minha pesquisa, aceito que tudo que acredito previamente pode ser modificado, mas que ao trabalhar com o afeto a partir desta perspectiva, preciso permitir afetar-me para, por fim, afetar com ela. Mas como essa relação pode estar ligada com o fazer artístico? Aqui, falo especificamente sobre minha área de formação, que é o teatro. Acredito que o fazer teatral pode ser potencializado pelo afeto tanto tratando de questões que afetam os envolvidos, quanto tratando do se permitir ser afetado. Ao ter experiências com o teatro, mesmo o teatro não profissional, percebe-se que as pessoas participantes trazem seus afetos para o espaço cênico ao cercar temáticas para a criação e ao perceber os hábitos que o corpo traz representando esses afetos que aparecem ao longo da pesquisa cênica, tanto nos interesses de determinado grupo quanto nos hábitos que os corpos carregam.

“Nessas práticas supracitadas, os jogos, exercícios e técnicas teatrais, objetivam a quebra de hábitos físicos, emocionais e intelectualmente condicionados de seus praticantes, visando à sensibilização, à reflexão crítica, à observação dos afetos, à liberação das opressões e, conseqüentemente, uma possibilidade de transição de afetos e das relações de poder instauradas nas relações. Desse modo, é oferecido aos sujeitos a possibilidade de expandirem a potência de afetarem e serem afetados, aprofundando a percepção do mundo, dinamizando o desejo de transformação pessoal e social”.

Fernandes, 2019: 32.

Nesse sentido, a autora aponta que as práticas teatrais auxiliam nessa quebra dos afetos que os corpos participantes carregam e que, dessa forma, o distanciamento é possível para trabalhar com tais afetos por meio da experiência teatral, criando novos afetos e alcançando a teoria apresentada, de afetar e ser afetado a partir de questões que transformam o ser, tanto socialmente quanto pessoalmente. Afetar é transformar a partir da experiência e é aqui que chegamos no fazer artístico. bell hooks, professora, autora e ativista negra, que escolheu que seu pseudônimo seja escrito minúsculo enquanto posicionamento político para negar um ego intelectual, trata do amor enquanto ser afetado por ele ou por sua ausência. A autora estuda o amor baseado em vivências próprias e discussões filosóficas sobre o tema, pela perspectiva feminista, antirracista e com discussões de gênero, a fim de concluir que o amor é político. Anna Ortega (2023), artista visual e pesquisadora de afeto e memórias, aborda sobre bell hooks e seus estudos sobre afeto e amor, destacando suas contribuições nesse campo:



“Ela é uma referência porque consegue teorizar os temas da afetividade e pensar nas ideias de comunidade, família, cultura. Ela pensa como o afeto vai interrompendo ciclos de violência e traumas que não são mais nossos. [...] Muitas vezes, a gente coloca o político apenas nas pautas da violência – o que é legítimo também, mas ela nos faz entender que falar sobre amor também é extremamente político”

Ortega, 2023.

bell hooks destrincha a temática do amor enquanto algo político e que pauta questões sociais. Segundo a autora, a sociedade patriarcal é o oposto do amor. Ela exemplifica que os meninos, quando crianças, sentem o desamor e ao se tornarem homens adultos e *“abraçarem o patriarcado, precisam abandonar ativamente o desejo de amar”* (hooks, 2021: 68-69), pois relações de opressão e de dominação são opostas ao amor. Segundo ela, *“a prática amorosa não está direcionada a simplesmente dar ao indivíduo maior satisfação na vida; ela é exaltada como a maneira básica de pôr fim à dominação e à opressão”* (hooks, 2021: 97), reafirmando que uma sociedade pautada em dominação e opressão é uma sociedade afetada pela ausência do amor.

Partindo desse entendimento, a ausência do amor está localizada em corpos subalternizados por relações de opressão. Em suas considerações, bell hooks parte de questões de gênero, antirracistas e questões sociais e neste artigo considero essas perspectivas para falar de afeto e de amor. Tais corpos carregam afetos de violência desde a infância e por isso sempre tiveram a negativa do amor. A autora, enquanto professora, traz questões dos alunos marginalizados em sala de aula. Ela aponta que *“os sistemas de dominação já operantes na academia e na sala de aula silenciam as vozes de indivíduos dos grupos marginalizados e só lhes dão espaço quando é preciso falar com base na experiência”* (hooks, 2013: 110). Essa observação complementa a discussão sobre os afetos traumáticos que determinados grupos sociais carregam desde a infância, resultantes dos espaços sociais que frequentam.

A partir das considerações de afeto e amor baseados na experiência, entendo o teatro como um possível espaço para trabalhar afetos, partindo da concepção que o afeto é o se permitir afetar e ser afetado e que carregamos afetos positivos e negativos devido a nossas experiências. Quando coloco meu “eu” nessa condição dentro de um espaço cênico, permito-me afetar. Quando falo de amor dentro do teatro, não apenas o amor romântico, mas o amor enquanto algo que me afeta e afeta minhas vivências, que nega uma prerrogativa opressiva, eu tenho um fazer artístico a partir dessa relação. E isso é potencialmente político. Não apenas por romper traumas e negar a cisheteronormatividade, como salienta bell hooks, mas por tratarmos do “eu” enquanto ser social pertencente a uma sociedade a partir de demarcações sociais. Dentro disso, *“o afeto aparece como um conceito político, que marca as relações sociais de tal modo a superar a dicotomia razão/emoção”* (Fernandes, 2019: 27) - somos afetados pelos outros e os afetamos.

Além disso, Kelly Cristina Fernandes (2019), em suas considerações sobre o teatro e o afeto, aponta que:



“A conscientização e a crítica, que considera apenas as ideias, sem buscar desvendar os afetos que as sustentam, não basta para romper as situações opressivas, as quais têm bases materiais sócio-históricas, mas que igualmente tratam de relações de poder sustentadas por afetos fomentados socialmente os quais nos tornam servís e alienados”

Fernandes, 2019: 27.

Diante disso, vejo o teatro como um espaço potencial para romper essas situações opressivas. Nele, trazemos nossos afetos, os desconstruímos, somos afetados pelo processo e, ao mesmo tempo, afetamos tanto durante esse processo quanto ao compartilhar esses afetos com o público. Expomos situações de opressão, trabalhamos com elas e nos permitimos afetar. Não estou afirmando que o afeto vai acabar com a opressão social, mas que é uma possibilidade de discussão em cena. Por isso, é importante salientar a relevância social de trabalhar o afeto considerando questões sociais e políticas, pois nesse processo é possível vislumbrar o compartilhamento de afetos. Vale ressaltar que *“a arte pública pode ser um veículo para compartilhar pensamentos de afirmação da vida”* (hooks, 2021: 25), o que corrobora com a teoria de compartilhamento dos afetos apontada anteriormente.

2. O afeto pela experiência

Após discutirmos brevemente o amor como um conceito político e o afeto enquanto uma relação de afetar e permitir-se ser afetado pelo outro, além de sua potencialidade no teatro, destaco como os jogos teatrais, especialmente experiências em grupo, podem ser um potente mediador dos afetos. Não é novidade para os estudiosos de teatro que os jogos teatrais são amplamente utilizados em processos criativos e educacionais de teatro, e acredito que, ao optar por uma criação baseada no afeto, esses jogos se tornam mecanismos extremamente potentes para promover essa dinâmica.

“É interessante notar que o ator é um artista que necessita compreender as coisas através de seu corpo. Seu comportamento artístico tem que levar em conta sempre a ação seguida de uma reflexão e por sua vez de uma nova ação. Sua reflexão deve acontecer depois que uma ação marcou sua sensibilidade. O ator, mesmo o ator-pesquisador deve iniciar sua viagem sob o signo do fazer. Pois é a prática que corporifica a experiência, que ativa suas memórias, que faz com que seu corpo transpire seus vícios e renove sua potencialidade”

Lazzaratto, 2009: 29.



O autor destaca que, no teatro, é a prática artística que inicia a experiência. Ao utilizarmos jogos para iniciar as atividades, podemos conduzir o ator — ou até mesmo os não-atores, no contexto desta pesquisa — a um estado em que seus vícios corporais sejam quebrados, permitindo a renovação de sua potencialidade para a cena. A partir disso, os afetos que aparecem no corpo — o qual é moldado pelo meio social — são desconstruídos, e o corpo fica disponível para a criação. Contudo, embora os afetos sejam quebrados no corpo, é evidente como o que transpassa as pessoas participantes continuam a emergir ao longo dos jogos.

“ressaltamos a importância dos afetos na política e da potência comum, que implica em união de sujeitos em torno de ideias e desejos comuns, reconhecimento, confiança e outros afetos, que aumentam a força de cada um para perseverar na existência singular e coletiva”

Fernandes, 2019: 47.

O compartilhamento de afetos, nesse sentido apontado pela autora, aumenta a potência comum de um grupo, o que faz com que exista o respeito de singularidades a partir de um desejo comum do coletivo. Dessa maneira, cria-se a possibilidade de um grupo trabalhar junto para quebrar com os afetos gerados por relações de opressão, bem como partir para a criação conjunta e essa relação é possível a partir dos jogos teatrais.

“O ambiente seguro parece ter sido essencial para que as participantes se sentissem confortáveis no ato de propor e fazer experimentações, de exercitar o sentido de agência na escolha e tomadas de decisão, superando a insegurança que comumente existe em espaços que exigem o ato de exposição”

Santos et al., 2022: 341.

Ou seja, para as práticas cênicas, é essencial que se crie um ambiente que transmita segurança para as pessoas participantes. Acredito que os jogos teatrais são potentes mecanismos para tal fim, a partir de jogos que exercitam a dinâmica grupal dentro da ação cênica. Nas experiências teatrais, a exposição é necessária para que a cena aconteça, pois é fato que as Artes Cênicas “colocam a pessoa como centro do fazer, em uma exposição que é da imagem e, dessa forma, do corpo” (Santos et al., 2022: 344). Por isso, é importante pensar em quais jogos serão propostos para corroborar com a criação de uma atmosfera segura. Além disso, é importante pontuar que um lugar composto apenas por corpos marginalizados é diferente de um grupo em que haja pessoas marginalizadas e pessoas dentro do padrão cisheteronormativo— onde haja o opressor e o oprimido.

“Tendo sido reconhecida a característica de um grupo formado predominantemente por mulheres, com e sem deficiência, cis e trans, passou a nos interessar a questão da relação estabelecida entre essas pessoas que fazem parte de um grupo social que ainda sofre prejuízos no escopo social. Apesar de todas se identificarem como mulheres,



comprendemos que não se tratava de um grupo homogêneo, pois as características específicas levavam a que algumas fossem colocadas mais à margem do que outras. No entanto, os preconceitos e abusos vivenciados pelas mulheres, especialmente no contexto brasileiro, atravessavam todas as participantes”

Santos, et al., 2022: 340.

No relato exposto, as mulheres se reconheciam pois, apesar de suas diferenças, todas eram mulheres e isso colaborou para que um ambiente seguro fosse instituído. Isso não quer dizer que não se pode colocar pessoas de dentro da cisheteronormatividade em experiências artísticas que envolvem o afeto, mas que ao tratar desses afetos, escolhas para que o ambiente seja seguro precisa ser construído.

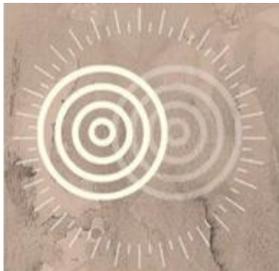
Partindo dessa premissa, que os afetos são desconstruídos coletivamente em práticas teatrais e que os jogos podem ser uma possibilidade para tal, a autora relata sua experiência em sala de aula:

“Nas escolas, percebeu-se que os grupos mediados pelas práticas teatrais, [...] se consideravam “uma família”, afirmando que criaram vínculos importantes para os sujeitos. Atingir a libertação das opressões e da submissão dos oprimidos passou a ser uma tarefa coletiva, na qual o grupo se esforçava para que as singularidades tivessem um papel ativo, considerando os vínculos não apenas de dependência, mas de agenciamento dos sujeitos”.

Fernandes, 2019: 47.

Nota-se que, como apontado pela autora, os alunos criaram um senso de coletividade importante para o desenvolvimento das práticas e coletivamente passaram a quebrar com esses “afetos” corporais, para que pudessem criar, ainda respeitando as singularidades de cada um. Ou seja, é um grupo, mas com indivíduos. A partir dessa relação, considero que os participantes de determinada experiência são perpassados por ela e, dessa forma, afetados.

Abaixo, vou apresentar dois jogos improvisacionais experienciados na disciplina de “Abordagens e Lógicas de criação e Ensino das Artes”, do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) - Mestrado Profissional - da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) em 2024, desenvolvidos em sala pelo professor Robson Rosseto. O primeiro exercício envolveu um jogo denominado “pacote de estímulos”. Nele a turma foi dividida em pequenos grupos, e cada grupo recebeu um pacote contendo objetos que faziam parte de uma história previamente elaborada pelo professor, mas não compartilhada com os participantes. A tarefa de cada grupo era, a partir de seu pacote, imaginar quem seria a pessoa dona daquele pacote e, em seguida, apresentar essa personagem, demonstrar aos outros grupos por meio de um fotograma - uma imagem formada com o corpo dos participantes.



Nesse primeiro jogo, a imaginação é explorada por meio de objetos físicos e cada objeto comunica algo para alguém de maneira distinta. Por meio deles, as pessoas participantes são encorajadas a entrar em um mundo ficcional, no qual o líder, conscientemente, escolhe os objetos (Somers, 2011). Esses objetos informam algo aos participantes a partir de seus contextos. É fato que participantes de experiências dramáticas compreendem o jogo a partir de suas referências às suas memórias e história pessoal e isso possibilita reeditar sua história pessoal, e conectar-se consigo próprio (Somers, 2011), ou seja, possibilita que a pessoa participante afete por meio dos afetos que carrega e que com a sua participação seja afetada no fim desse processo. Somers (2011) aponta que *“somos inevitavelmente afetados pelas histórias que encontramos. Aquelas que reforçam nossa história pessoal possuem um estado de intertextualidade, uma interação ativa de duas ou mais histórias”* (Somers, 2011: 176).

Usar o pacote de estímulos é propiciar que cada participante seja afetado por esse material, a partir de seu contexto, e possa afetar os demais a partir de sua leitura. Toda a ação de preparar o material, disponibilizá-lo ao grupo e permitir que o grupo crie por meio desses objetos é um processo afetivo, que permite que a pessoa preparadora desse jogo afete com sua proposição e que seja afetada pelo caminho que sua ideia percorre. É a modificação, apontada anteriormente, que cria a relação do afeto.

O segundo jogo que estudamos é chamado Campo de Visão, e possibilita que as pessoas que participam trabalhem com a percepção e a integração com o grupo. Diferentemente do jogo anterior, o Campo de Visão foca no corpo e na imitação dos gestos realizados por um integrante do grupo, o qual atua como "líder". Quando o movimento do líder entra no seu campo de visão, o participante também se movimenta. A pessoa condutora muda ao longo do jogo, inicialmente guiada por quem está orientando o jogo e, posteriormente, conforme um acordo silencioso entre os membros do grupo.

“o Campo de Visão, que é um exercício de improvisação que tem apenas uma única regra e que faz com que o ator vibre e pulse, contamine-se e contagie através de sua ação, seja a minha tentativa de comunhão entre procedimento e conteúdo, entre techné e psyché, entre corpo e alma. Porque antes dos resultados me interessa a latência, os impulsos, os mistérios que gestam e anunciam a vida. A expressão viva, a expressão da vida é que motiva o meu fazer”.

Lazaratto, 2009: 28.

Como apontado pelo autor, tal exercício improvisacional coloca o ator em estado de jogo a partir de impulsos corporais e mentais que geram a expressão viva de um artista. A única regra que ele salienta, que é a de seguir o movimento daquele que está em seu campo de visão, unifica o grupo e por isso pode ser utilizado como um jogo afetivo.

“O Campo de Visão, na verdade, é um primeiro passo para que o coletivo atuante no jogo improvisacional, adquira e trabalhe sobre um Campo de Percepção. E esse campo só é instaurado quando, através do jogo Campo de Visão, o grupo de atores entende que suas ações, movimentos e gestos são motivados e movidos pela afecção. Ao mesmo



tempo, a afecção só ocorrerá se o ator fizer do seu corpo um corpo-perceptivo”.

Lazzaratto, 2009: 29.

Entendo que o autor aponta que o Campo de Visão pode ser visto como uma metodologia para unificar o grupo e fazer acontecer a experiência da percepção, ação que pode vir a fazer o grupo se perceber e ser percebido pelos demais. Acredito que o afeto aparece nesse jogo, também, a partir das experiências que cada pessoa participante leva para o grupo, bem como a forma que ela é afetada por esse tipo de experiência improvisacional, no qual o fator guia é o corpo. Como já discutido anteriormente, nas práticas relatadas, os afetos aparecem por meio do corpo e de temáticas políticas de afetos que nos atravessam.

“O ator em seu exercício diário deve abrir seus canais sensitivos para impregnar-se de toda e qualquer experiência. Porque não há trabalho de ator sem afecção. É de seu ofício sensibilizar-se a toda e qualquer manifestação, real ou poética, para redimensioná-la posteriormente em sua criação. Os sentidos aguçados aproximam o ator de experimentar a experiência plenamente, colaborando para que não hajam juízos pré-estabelecidos, nem moralidades compartimentadas e nem noções estéticas previamente planejadas para serem conquistadas. Ou seja, viver na intensidade, na ponta do instante, na pura experiência”

Lazzaratto, 2009: 29.

Dito isso, pontuo que o afeto se faz presente nos jogos teatrais apresentados, mesmo que não intencionalmente, pois o jogo objetiva a modificação através da experiência. A experiência, nesse sentido, precisa afetar para que a criação aconteça e é por meio dela que o ator passa a demonstrar esse ciclo de afetos.

Os exemplos mencionados foram retirados da disciplina citada, mas acredito que esse processo permeia diversos outros jogos teatrais, improvisacionais ou não. Meu interesse por essa temática surge a partir de experiências artísticas e educacionais em que, por meio de jogos, o termo “afeto” começou a aparecer. As pessoas participantes de jogos se sentiam livres para deixar um pouco de si nas experiências artísticas e, ao mesmo tempo, permitiam que seus contextos se manifestassem conforme o grupo se envolvia na prática.

“conforme o docente de Teatro possibilita que os/as estudantes tragam, por meio dos jogos e atividades teatrais, suas realidades e vivências de fora da sala de aula, viabiliza também que as pessoas estudantes se questionem sobre essas questões sociais apresentadas por elas mesmas



e possam, a partir desta provocação, compreender o amplo espectro político e social em que estão inseridas”

Vanalli, Pimenta, 2022: 449.

Esse trecho surge a partir de uma experiência em sala de aula, em que os participantes de jogos improvisacionais traziam para as atividades seu contexto social e por meio dos jogos compreendiam um pouco mais seu espaço político em uma sociedade. Vejo, através desta e em outras experiências que pude ter, a possibilidade de afetar com a experiência e ser afetado por ela.

Entendo que o afeto pode aparecer em processos artísticos e os jogos teatrais são uma metodologia de criação que podem ser potentes para a utilização de uma metodologia afetiva dentro da criação cênica. Estou buscando responder como o afeto pode aparecer dentro da direção teatral, como metodologia, temática e afins, e acredito que os jogos teatrais são um mecanismo potente para a criação e que podem vir a ser afetivos.

3. Conclusão: o afeto nos jogos teatrais

Diante do exposto, acredito que os jogos teatrais podem vir a ser uma proposta potente quando tratamos do afeto no teatro, pois os jogos são potentes para afetar. Ao realizar um jogo teatral, tanto como docente quanto como diretora, percebo que o jogo me afeta a partir da preparação exigida para que ele se realize. Ele também afeta as pessoas participantes, atores ou não-atores, ao serem atravessadas pelos jogos, rompendo com os afetos que carregam de suas vidas e criando novos afetos a partir da coletividade, da percepção compartilhada e da singularidade de cada um.

Um jogo teatral não culmina em afetos por si só, ele precisa do coletivo e da singularidade de cada participante para ser afetivo. Precisa também que cada pessoa em sua individualidade permita-se afetar pelo processo, pois como apontado no texto, sem que a pessoa se permita, não é possível que o afeto exista. O processo afetivo pode iniciar com a preparação para que ele exista, o respeito de singularidades e diferenças, o acolhimento das pessoas participantes, o processo em si e culminar em como, enquanto grupo, as pessoas que têm acesso ao que esse grupo expõe são afetadas.

Os jogos são diversos e possuem inúmeros objetivos dentro de um processo cênico, desde o de integração de um grupo, até o de criação de cenas para um espetáculo. Gradativamente, percebemos quando uma pessoa participante se sente à vontade para compartilhar seus afetos com o coletivo, mas essa ação depende de como a pessoa condutora escolhe conduzir o processo, qual seus objetivos e quem são as pessoas conduzidas. Assim, os afetos que transpassam esses grupos aparecem a partir de uma perspectiva política de entendimento do ser social demarcado em seu local na sociedade.



Por isso, saliento a importância da negativa da cisheteronormatividade ao tratar dos afetos na minha pesquisa, pois como apontado por bell hooks (2021), os afetos que são contados são sempre pela perspectiva de homens cisgêneros, geralmente brancos e heterossexuais. A mim, não interessa falar dos afetos daqueles que sempre falaram, mas interessa tratar dos afetos daqueles que foram desconsiderados pela história e invisibilizados por uma cultura ocidental.

Essas breves reflexões sobre o afeto dentro de procedimentos artísticos corroboram para pensar a pesquisa a partir da ideia de afetar. Como posso afetar com o ato de pesquisar arte? Acredito que esse questionamento já abre possibilidades de pesquisa e que pode ser respondido com escolhas. Escolher o grupo artístico que pesquiso, priorizar corpos abjetos, não ocidentais, levantar possibilidades artísticas, me permitir ser afetada por todo esse processo - essas ações me levariam a afetar por meio dessa pesquisa? Favret-Saada, autora mencionada nesse texto, salienta que o afeto não pode ser definido, pois, ao tentar defini-lo, ele deixaria de existir (Favret-Saada, 2005). Esse, porém, não é o meu objetivo aqui. Não pretendo tentar definir o que é o afeto, mas parto dessas considerações porque desejo que ele esteja presenteem minha pesquisa. Acredito que ela não existiria sem o afeto, pois, ao situar minha investigação a partir da negativa da heteronormatividade cisgênero branca, vejo que é impossível não ser afetada e, de certa maneira, afetar.

Referências

- Dos Santos, F. G., & Berselli, M. (2022). Uma cultura de cuidado e afeto: Apontamentos sobre segurança e confiança em uma oficina de teatro desenvolvida com/por mulheres. *Revista Científica/FAP*, 26(1), 339–359.
- Favret-Saada, J., & Siqueira, P. (2005). Ser afetado. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, 13(13), 155–161.
- Fernandes, K. C. (2019). *Teatro social dos afetos* (Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP). Programa de Psicologia Social.
- Goldman, M. (2005). Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. *Cadernos de Campo (São Paulo-1991)*, 13(13), 149–153.
- hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: A educação como prática de liberdade* (M. B. Cipolla, Trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes.
- hooks, b. (2021). *Tudo sobre o amor: Novas perspectivas* (S. Borges, Trad.). São Paulo: Elefante.
- Lazzarato, M. (2009). O campo de visão e o corpo-perceptivo. *Olhares*, 1(1), 28–32.
- Moriceau, J.-L. (2020). *Afetos na pesquisa acadêmica*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG. <https://hal.science/hal-03030241> (Acesso em 24 jul. 2024).



Oliveira, H. (2017). *Vem ni mim que eu sou passinho: A dança Passinho na confluência entre redes sociais, arte e cidade* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense – UFF).

Ortega, A. (2023). Histórias de afeto: Como bell hooks influencia artistas e pesquisadores no Brasil. *Elefante*. <https://elefanteeditora.com.br/historias-de-afeto-como-bell-hooks-influencia-artistas-e-pesquisadores-no-brasil/> (Acesso em 26 jul. 2024).

Somers, J., et al. (2011). Narrativa, drama e estímulo composto. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(17), 175–185.

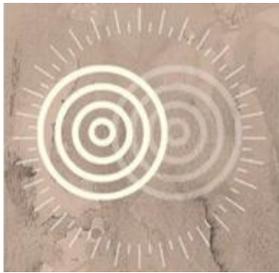
Vanalli, M., & Pimenta, E. S. G. (2022). Aula de teatro na educação formal: A aparição do contexto social por meio dos jogos dramáticos e teatrais. *O Mosaico*, 15(1), 445–460.



Emily Sabrina Guedes Pimenta

emypimentacontato@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



Robson Rosseto

Ator, diretor teatral e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná. Atualmente, exerce o cargo de Diretor do Centro de Artes do campus de Curitiba II. É líder do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Docente (CNPq/UNESPAR) e coordenador do Grupo de Trabalho Pedagogia das Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) no biênio 2024-2025.



**À PROCURA DE CARACTERIZAÇÕES DO TERMO PERTENCIMENTO EM
DIÁLOGO COM O CONCEITO DE COMUNIDADE**

**BUSCANDO CARACTERIZACIONES DEL TÉRMINO PERTENENCIA EN
DIÁLOGO CON EL CONCEPTO DE COMUNIDAD**

**IN SEARCH OF CHARACTERIZATIONS OF THE TERM BELONGING IN
DIALOGUE WITH THE CONCEPT OF COMMUNITY**

Taylon P.Nizer¹
PPGARTES-UNESPAR
taylonnizer@gmail.com

Robson Rosseto²
PPGARTES-UNESPAR
robson.rosseto@unespar.edu.br

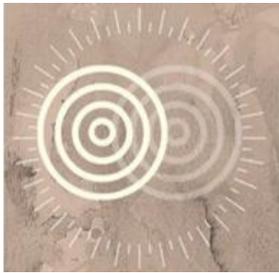
Resumo

Este artigo se dispõe a estudar definições sobre o termo pertencimento relacionado ao que entendemos como comunidade. Elaborado como parte da conclusão da disciplina eletiva “A Dimensão Política da Colaboração: Revitalizando o Comum”, pertencente ao PPGARTES da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II, este estudo se dedica a explorar como o sentido de se sentir pertencente a algo dialoga com a presença de alguém em uma comunidade, identificando o papel que a identidade/singularidade de um indivíduo tem nessa construção entre o ser e os outros. Para tanto, serão referenciados autores que estudam sobre pertença e sobre o comum, trazendo ponderações que serão colocadas em interlocução com um trabalho que identifica o Encontro dos Gigantes de Palmas, festividade que faz parte da Festa de Taquaruçu que acontece em Palmas, no estado do Tocantins. Essa interseção entre concepções pode auxiliar na compreensão de como um evento que existe para afirmar os vínculos de pertencimento entre os membros de sua comunidade se associa aos conceitos investigados.

Palavras-chave: Pertencimento; Comunidade; Identidade; Singularidade; Enraizamento.

¹Professor. Licenciado em Teatro pela UNESPAR. Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes. Brasil.

²Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP. Docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil.



Resumen

Este artículo tiene como objetivo estudiar las definiciones del término pertenencia relacionadas con lo que entendemos por comunidad. Elaborado como parte de la conclusión del curso electivo “La Dimensión Política de la Colaboración: Revitalizando lo Común”, perteneciente al PPGArtes de la Universidad Estadual de Paraná/Campus de Curitiba II, este estudio está dedicado a explorar cómo el sentimiento de pertenencia a algo dialoga con la presencia de alguien en una comunidad, identificando el papel que la identidad/singularidad de un individuo tiene en esta construcción entre uno mismo y los demás. Para ello, se referenciará a autores que estudian sobre la pertenencia y lo común, trayendo consideraciones que se pondrán en diálogo con una obra que identifica el Encuentro de los Gigantes de Palmas, fiesta que forma parte del Festival de Taquaruçu que se realiza en Palmas, en el estado de Tocantins. Esta intersección entre concepciones puede ayudar a comprender cómo un evento que existe para afirmar los vínculos de pertenencia entre miembros de su comunidad se asocia con los conceptos investigados.

Palabras clave

Pertenencia; Comunidad; Identidad; Singularidad; Enraizamiento.

Abstract

This article aims to study definitions of the term belonging in relation to what we understand as community. Developed as part of the concluding work for the elective course “The Political Dimension of Collaboration: Revitalizing the Commons,” offered by the Graduate Program in Arts (PPGARTES) at the State University of Paraná / Curitiba II Campus, this study is dedicated to exploring how the sense of belonging to something dialogues with an individual's presence in a community. It identifies the role that identity/singularity plays in the construction of the self in relation to others. To this end, authors who study belonging and the commons are referenced, providing reflections that will be brought into dialogue with a case study on the Encontro dos Gigantes de Palmas, a festivity that is part of the Festa de Taquaruçu held in Palmas, in the state of Tocantins, Brazil. This intersection of concepts may help us understand how an event that exists to affirm the bonds of belonging among community members connects with the investigated ideas.

Keywords: Belonging; Community; Identity; Singularity; Rootedness.



Pertencendo ao Outro

A investigação sobre a caracterização do termo pertencimento se mostra relevante uma vez em que esta busca faz parte de um dos objetivos determinados em pesquisa realizada pelo projeto de mestrado em Teatro pela UNESPAR³, o qual pretende, entre outros propósitos, estruturar ações que visam aflorar ou fortalecer o sentimento de pertença de um grupo de pessoas junto ao teatro. Para tanto, será necessário um estudo acerca das definições de pertença, espaço e mediação, pontos importantes que, quando colocados em diálogo, poderão estruturar práticas que atendam ao objetivo inicial. Assim, a fim de construir uma triangulação entre tais ideias, é preciso começar entendendo mais sobre cada termo em específico, trazendo diferentes entendimentos já delimitados por outros autores, propondo assim novas premissas que se tornarão os alicerces da pesquisa. Este artigo, portanto, pretende iniciar as ponderações acerca do pertencimento, procurando entender como esse conceito pode se relacionar com a ideia de comunidade. Seria toda comunidade um local de encontro e de pertença entre os indivíduos que a compõe?

O surgimento do termo comunidade aparece para agregar nessa discussão através de uma das disciplinas pertencentes ao programa da pós-graduação⁴, e logo se mostra condizente com as intenções do projeto. Afinal, pode ser comum que, ao pensarmos sobre o que define uma comunidade, possamos relacionar o tema com a pertença que este conceito atribui às pessoas pertencentes. A disciplina, então, aparece como uma ocasião oportuna e favorável para que contrapontos e equivalências dessas caracterizações sejam colocados em discussão. No entanto, pode ser relevante para este estudo desenvolver um pensamento que não se obrigue a procurar entender todos os aspectos que caracterizem uma formação em comunidade. Isso porque a conceituação acerca do tema já vem sendo colocada em discussão, na qual uma vasta variedade de observações sobre o conceito vem sendo debatida. Dessa maneira, esse exercício não se propõe a investigar todos esses distintos pontos de vista, pois tal estudo demandaria um foco especial que poderia preterir a interlocução com a concepção de pertencimento. Neste início, serão referidas as ponderações de Danilo Borges Dias (2011) sobre a vertente teórica do termo comunidade, reflexões de Maurice Blanchot (2013) em sua obra “A Comunidade Inconfessável” e os estudos de Márcia Pompeo Nogueira (2008) no campo do Teatro em Comunidades, entre outros autores. Concomitantemente, o intuito é colocar essas considerações em perspectiva com o estudo de Santos e Veloso (2021) sobre a Festa dos Bonecos Gigantes, do município de Taquaruçu, no Tocantins, que busca defender a hipótese de que a celebração se caracteriza como uma tradição inventada para que os membros da Aldeia TabokaGrande se sintam pertencentes em comunidade. O trabalho se dedica a apresentar como se identifica esse festejo e como ele pode ser observado como um estudo de caso sobre pertencimento. Logo, essas ideias, quando colocadas em contraponto, podem auxiliar na construção da compreensão do que é a pertença para indivíduos que se unem em comunhão.

³ Projeto intitulado “No ato de pertencer: um estudo sobre o espaço teatral e relações de pertencimento com seus espectadores”, com orientação do Prof. Dr. Robson Rosseto, pertencente ao Programa de Pós-Graduação em Artes - Mestrado Profissional da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II – PPGARTES, pela linha de pesquisa em Experiências e Mediações nas Relações Educacionais em Artes.

⁴ “A Dimensão Política da Colaboração: Revitalizando o Comum”, ministrada pelo Prof. Dr. Giancarlo Martins.



De um modo abrangente, é comum que entendamos comunidade pela definição geral que a caracteriza como sendo um local de partilha, onde um grupo de pessoas convive com as mesmas tradições históricas e/ou culturais, com interesses ou atividades que as permitem viver em sociedade, muitas vezes assimilando este conceito à mesma região ou organização social que compartilham (Michaelis, 2015). No entanto, no exercício de pensar sobre a caracterização do termo comunidade, esse entendimento é considerado superficial por se limitar a alguns critérios – ainda que não sejam vistos como antiquados, viver em comunidade envolve outras acepções. A começar pelo entendimento já convencionalizado de que o estar em comunidade não necessariamente se restringe às unidades de tempo e lugar, pois a presença conjunta de indivíduos em determinado espaço não obrigatoriamente denota a existência de uma comunidade, sendo esse conceito mais amplo do que somente a reunião de um grupo de pessoas (Dias, 2011). Desse modo, a discussão sobre comunidade deve iniciar partindo do ponto onde percebemos que existir em comunidade vai além dos laços geográficos, compreendendo que os vínculos sentimentais, valores, vivências e modos de comunicação próprios se assimilam de maneira mais assertiva no que se refere à constituição de uma comunidade (*id.*). Kershaw citado por Nogueira (2008, 131) faz essa distinção ao definir: “Comunidade de local’ é criada por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área delimitada geograficamente. [...] ‘comunidades de interesse’ tendem a ser explícitas ideologicamente”.

Tal acepção é referenciada por Nogueira (2008, 2009) que, assim como me aventei a investigar os diferentes olhares acerca do termo pertencimento, seus estudos remetem às distintas – ainda que, muitas vezes, semelhantes –, definições de Teatro em Comunidade. Sendo a teatralidade o centro das interlocuções aqui propostas, sua pesquisa torna-se significativa para os objetivos delimitados. Uma de suas diferenciações mais pragmáticas que frequentemente costuma ser entendida por quem lança-se a pesquisar sobre o tema é o contraponto entre Teatro *para, com e por* Comunidades. O Teatro *para* Comunidades refere-se ao realizado sem que, de antemão, conheça a realidade dos locais, muitas vezes, periféricos. Tal conceito, que pode ser colocado em paralelo com o termo *Applied Drama*⁵, deve ser visto como ultrapassado, uma vez em que, por este olhar, a comunidade é deixada em segundo plano; divergente do Teatro *com* Comunidades, que incorpora linguagens e assuntos, criando vínculos com a comunidade em específico⁶; e ainda do Teatro *por* Comunidades, que inclui as pessoas no processo de criação desde o princípio⁷. A autora conclui, portanto, que:

“De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a

⁵ Por opção da autora, o título é mantido em inglês para realçar sutilezas entre as terminologias: “É sobre o fazer teatral em diferentes locais, algumas vezes nada glamurosos – como por exemplo, asilos de idosos, abrigos de sem-tetos, escolas e prisões – dirigidas por praticantes que têm experiência [...]” (Nicholson *apud* Nogueira, 2008: 132).

⁶ Conceito que se assemelha ao termo *Community Theatre*, que se refere às práticas realizadas que tomam a comunidade como ponto de partida e ganham forma teatral coletivamente sob o olhar facilitador de um artista, profissional ou não (Kershaw; Erven, *apud* Nogueira, 2008).

⁷ Com grande influência de Augusto Boal, também pode remeter ao termo *Community-based performance*, que constitui uma comunidade por meio de uma identidade primária compartilhada (Cohen-Cruz *apud* Nogueira, 2008).



partir de improvisação. [...] Do meu ponto de vista podemos, no Brasil, chamar essas práticas de Teatro em Comunidades.”

Nogueira, 2008: 5-6.

Um dos apontamentos trazidos pela autora e que dialoga quanto ao que diz respeito ao termo pertencimento é o conceito segundo Anthony Cohen:

“[Comunidade] É a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de “sociedade”. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar.”

Cohen *apud* Nogueira, 2008: 129.

Essa visão, que afirma que o estar em comunidade não necessariamente tem o mesmo significado para todos, mas que encontra nos símbolos algo em comum (*id.*), vai de encontro com outros olhares que caracterizam as ideias de pertença e individualidade. Advindo deste princípio, é possível notar proximidades entre o que entendemos sobre estar pertencente a algo ou algum local com os aspectos que qualificam a presença em comunidade. A argumentação sobre apropriação entre sujeito e espaço vai de encontro com essas concepções:

“Isto se dá na medida em que as transformações do meio pelo homem são resultantes de necessidades subjetivas, de emoções, de expectativas, em suma, de vivências que vão fazendo parte da história pessoal do sujeito. As ações sobre o espaço não se constituem, portanto, somente em atos cognitivos ou materiais, mas em atos de investimento emocional, momento em que o agir e o sentir encontram-se em plena sintonia.”

Fischer *apud* Mourão; Cavalcante, 2006: 145.

Ainda que aqui exista um recorte de pesquisa que procura evidenciar a relação indivíduo-meio, essa busca do ser está presente, seja no local ou na comunidade. Diz Pol citado por Mourão e Cavalcante (2006, p. 145): *“a criação e o surgimento de um universo de significados que constituem a cultura e o entorno do sujeito e que transformam, ao longo do tempo, um espaço vazio em lugar significativo é o que se pode chamar de apropriação.”* O apropriar torna-se, portanto, uma relação mútua entre indivíduo e espaço, onde sobretudo conexões emocionais têm um papel vital nessa construção de sentidos, originando um sentimento de posse – ou



pertença? –, que concebe uma autonomia desse sujeito para com o objeto. Em síntese, assim se constitui o processo de enraizamento que pode ser observado, embora seja comum que fatores diversos alterem e sugestionem esse caminho (*id.*). A partir desta concepção, logo, observa-se a proximidade destes entendimentos com as acepções sobre comunidade já considerando termos presentes:

“A necessidade de pertencimento à comunidade significa também o seu enraizamento no cotidiano do outro, bem como o conhecimento de sua própria existência. Ou seja, (com)partilhar o espaço, existir com o outro funda a essência do ser, sendo possível perceber-se na medida em que se descobre pelo olhar de um interlocutor teoricamente igual. [...] Na relação comunitária, o indivíduo, ao partilhar da existência, se reconhece na vida do outro”

Paiva *apud* Dias, 2011: 43-44.

Se até então o enraizamento poderia ser compreendido na profunda associação entre indivíduo e o seu meio que ocupa, aqui esta percepção encontra também o comum, afetando de forma semelhante no como a presença de um modifica a existência do outro, tecendo uma rede que nos aproxima mais do que buscamos estudar na comunidade. É possível, então, relacionarmos o enraizamento então não somente quanto ao espaço no qual o indivíduo pertence, mas também à presença do outro.

À vista disso, quando Mourão e Cavalcante (2006, p. 145) afirmam que “*Esse processo de pertencimento e apropriação associado a um lugar é formador da identidade dos sujeitos, tanto quanto suas relações familiares e sociais*” (grifo do autor), torna-se evidente a incorporação entre as definições da identidade de um ser, seus laços de pertencimento entre ele e os outros e sua vivência em comunidade. E, ao pensar sobre o que define a identidade de um ser para com os outros, esse raciocínio pode permear a ideia de singularidade de um indivíduo, já que essa identidade não pode ser qualificada por si só, dependendo de suas relações entre os demais para ser determinada.

Retomando ideia de Cohen citada por Nogueira (2008: 129), “[os símbolos] podem, portanto, prover um meio através do qual indivíduos podem experimentar e expressar seus vínculos com uma sociedade sem comprometer suas individualidades”. Ao defender o ponto de que são as pessoas que permitem que os símbolos da comunidade façam sentido, a autora afirma que esse entendimento pode contribuir para definir o que seria o fazer teatro em comunidades, como uma contribuição permanente na construção de sentido em determinado local. Já para Negri (2005), que elucida uma distinção entre individualidades e singularidades, o que conhecemos em uma multidão são singularidades cooperantes em conjunto, e não individualidades (conceito que, aqui, se define por algo separado da totalidade), pois a multidão se constitui como o reconhecimento para com o outro, algo que não pode ser entendido em si mesmo, definindo uma singularidade que, a partir dela, se entende o comum. A identidade de lugar, de acordo com Proshansky *et al.* e trazida por Mourão e Cavalcante (2006, p. 146), “*é uma subestrutura da identidade profunda da pessoa e é constituída por cognições sobre o mundo físico, relativas à variedade e complexidade dos lugares nos quais ela vive e satisfaz suas necessidades*



biológicas, psicológicas, sociais e culturais.” Ou seja, entendemos que o pertencer está intrinsecamente conectado ao enraizamento do indivíduo para com a existência daqueles em comum, tendo sua identidade construída a partir dos outros e para com os outros. Afinal, consigo entender minha identidade e toda sua complexidade excluindo minha circunstância no que diz respeito aos outros? Para se estudar o pertencimento de alguém em relação a algo, torna-se necessário entender, além da história desse indivíduo, seus modos de agir em comunhão – sua identidade. Estudar uma comunidade, desse modo, pode requerer um olhar acerca da singularidade de seus membros e de como ela atua na construção desse local em comum, independente do objeto de pesquisa.

De Onde Vem a Festa dos Bonecos Gigantes?

Figura 1: Festa Gigantes de Palmas



Fonte: Divulgação Aldeia TabokaGrande, 2023

O Ponto de Cultura Aldeia TabokaGrande foi idealizado pelo Mestre Wertemberg Nunes, teatrólogo, compositor, produtor e pesquisador cultural, para celebrar e preservar valores ambientais e saberes das misturas de culturas tupi-afro-brasileiras do distrito de Taquaruçu, a 28 km do centro de Palmas, no estado do Tocantins. O Encontro dos Gigantes de Palmas, desfile que ocorre desde 2001, é o mote principal da Festa TabokaGrande⁸, festividade anual que promove atividades culturais que englobam cantorias, danças, trilhas e encontros diversos com

⁸ Uma festividade que poderia ser categorizada como uma das seis modalidades de teatro em comunidades segundo Nogueira: “Existem também práticas teatrais comunitárias que se vinculam a comunidades de local, buscando financiamentos diversos, mas existindo independente deles.” (2008: 135).



temáticas sobre autoconhecimento, saúde e educação. A Aldeia TabokaGrande também realiza práticas ritualísticas, como a Queima dos Tambores, ritual de purificação que acontece ao som do ritmo criado Capoeboicongo – mistura de raízes da Capoeira, Boi e Congo. Entre os bonecos dos cortejos dos Gigantes de Palmas, cada um simboliza elementos significativos que caracterizam o intuito da brincadeira, com representações acerca do povo tocantinense, da flora e da fauna do local, havendo também a figura dos cinco Galos de Palmas, bonecos que correspondem a cinco regiões da cidade. Nada disso surge do acaso:

“Nota-se que os elementos dos bonecos da aldeia são uma construção cultural que envolve muitos elementos e processos de leitura de mundo e de personalidades. Em vista disso, esse processo de aglutinar muitas diferentes culturas em uma nova é tido como uma transculturação das tradições.”

Santos; Veloso, 2021: 15.

Em sua pesquisa sobre a Festa dos Bonecos Gigantes, Santos e Veloso (2021) defendem a ideia de que esta celebração deve ser reconhecida como uma tradição inventada, a partir de uma necessidade de pertencimento em comunidade dos habitantes do local. A festividade *“possui uma mística, uma dramaturgia e uma forma de bem-fazer muito próprio, seja por uma questão estética dos bonecos, seja por toda a mística e significado por detrás de cada um dos personagens da festa”* (Id, p. 13). O trabalho ainda contextualiza os elementos do evento e aponta como uma tradição inventada, possuindo regras⁹ e particularidades próprias específicas das vivências da aldeia. Ao associar este estudo de caso com pertencimento, o estudo conclui:

“Passa-se aqui a discutir a Aldeia e suas manifestações como esta tradição inventada, que foi pensada como um espaço/lugar novo, com a finalidade de seu fazedor conseguir se expressar e se identificar, ou seja, se sentir pertencente. [...] Esse espaço, que foi inventado pelo Mestre Wertemberg, permite entender e afirmar a hipótese inicial de que a festa dos Bonecos Gigantes foi inventada para propiciar a seus fazedores um espaço de pertencimento, simbólico e espacial. Há, portanto, a necessidade de reunir-se em tribos, alterar o ambiente para dele apropriar-se como seu espaço de aquilombamento”.

Santos; Veloso, 2021: 17-19.

⁹ “Os Bonecos Gigantes têm personagens fixos, que seguem organizações muito fechadas, sendo, inclusive, necessárias permissões para poder substituir uma cabeça ou uma roupa de algum boneco. Existem regras que foram construídas pelos criadores da festa, as quais devem ser seguidas e respeitadas por aqueles que com ela se relacionam.” (Santos; Veloso, 2021, p. 16).



Entretanto, é perceptível como, ainda que traga a figura do Mestre Wertemberg Nunes como central ao discorrer sobre a Festa, o estudo discute sobre a importância do evento para com toda a Aldeia, não somente com relação a Nunes. Isto é, além de sublinhar a singularidade de um indivíduo associado às brincadeiras da festividade como um todo, essa posição ainda transpassa ideias como às de Blanchot (2013, p. 17) que, ao dialogar sobre o princípio da incompletude em um ser, destaca que *“a existência de um ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros [...] Ele faz apelo, desse modo, a uma comunidade: comunidade finita, pois que ela tem, por seu turno, seu princípio na finitude dos seres que a compõe [...]”*. Esse pensamento se cruza com afirmações do próprio Mestre Nunes, que traz para a Festa dos Bonecos Gigantes comportamentos bastante particulares de si mesmo e, principalmente, daqueles com quem convive: *“Tanto que alguns pressupostos que eu tô te contando você pode ver que tem algumas coisas que são bem íntimas nossa, tá ligado a meu filho, tá ligado ao que eu pensei, tá ligado a minha forma de pensar, não tá ligado ah ideia de ah eu criei pra tal coisa”* (Nunes, *apud* Santos; Veloso, 2021, p. 17). A Festa não é definida somente pela figura de Nunes, nem tão somente daqueles que a inspiraram. Ela se constitui enquanto representação da identidade desses sujeitos, da pluralidade de costumes, modos e maneiras dos seres desta comunidade que as usam para estabelecer um local de pertencimento em comum. Essa “existência de um que chama o outro”, portanto, é um exemplo de comunidade que se oferece *“como tendência a uma comunhão, [...] uma supraindividualidade que se exporia às mesmas objeções que a simples consideração de um único indivíduo, enclausurado em sua imanência”* (Blanchot, 2013, p. 18).

Ainda aduzindo as compreensões expostas por Blanchot, outra reflexão encontra na Festa dos Bonecos Gigantes um exemplo. Discorrendo sobre Comunidade e Desdobramento, entendemos que a comunidade *“é a apresentação a seus ‘membros’ de sua verdade mortal (é o mesmo que dizer que não há comunidade formada de seres imortais...)”* (Blanchot, 2013, p. 23). Partindo deste princípio, é fundamental perceber que, por este viés, uma comunidade nem sempre é inevitável ou necessária, ao contrário de uma célula social, já que não tem por fim um valor de produção – ela não “serve” para nada senão tomar presente o serviço de outrem até na morte (*Id.*). Tal percepção encontra o questionamento que alguns fazem à Aldeia de TabokaGrande, que insistem em conhecer não só a origem das festividades características da região, mas também o seu propósito, encontrando dificuldades para assimilar com facilidade a “simples” resposta que recebem:

“Chega um repórter que vem de fora, aí pergunta o que é isso, aí a gente explica que é o Tabokão, os bonecos. Aí o cara começa a endoidar, a dizer que é milenar, que é coisa de comunidade e perguntar quem inventou isso? Foi a gente. Ninguém acredita que foi a gente que inventou”.

Nunes *apud* Santos; Veloso, 2021: 17.

Como referenciado ao início deste estudo, aqui não estamos “presos” à obrigação de procurar todos os significados de estar em comunidade. Dessa maneira, mesmo que possam existir outras concepções, há de se apontar que as brincadeiras da Aldeia estão livres de significados



consideráveis, complexos e, sobretudo, ancestrais – segundo um de seus próprios fazedores –, e que isso não apenas não a deixa de ser caracterizada como um exercício de existir entre os demais, mas que também a afirma como comunidade: “*podemos desejar pôr à parte alguns desses termos em sua conotação (grandeza, altura), pois a comunidade que não é comunidade de deuses não o é muito menos de heróis, nem de soberanos [...]*” (Blanchot, 2013, p. 24). O pertencimento do ser no que se refere aos outros e a sua identidade, assim sendo, deve existir enquanto comunidade mesmo privado de interpretações e finalidades. A programação da edição de 2024 da Festa TabokaGrande evidencia essa reflexão, pois, além dos tradicionais Gigantes de Palmas, trilhas e cantorias em Capoeboicongo, incluiu práticas corporais como yoga e ginástica para crianças, arteterapia, práticas sobre autoconhecimento feminino, entre outros encontros, na chamada Semana Encontro Saudável. A importância dessa comunhão seria menor por ter origem há pouco mais de duas décadas? Essas atividades, dessa maneira, destacam-se para além das celebrações “ancestrais”: afirmam-se como modos de compartilhamento de experiências, saberes e convívio, entrelaçando singularidades e formando uma rede de identidades que definem a razão de ser da Festa e da Aldeia.

Considerações finais

Tais observações podem nos demonstrar, assim sendo, que o pertencer deve estar presente em toda relação que envolva a singularidade/identidade de uns para com os outros em comunidade. Um dos caminhos para a pesquisa, desse modo, poderia se dedicar a entender como a identidade de um ou mais indivíduos afeta na constituição do comum em um estudo de caso, por exemplo. Tomando como objetivo o estudo da pertença entre pessoas e o fazer teatral, esse recorte deve se fazer presente, mesmo que o estudo sobre o pertencimento possa abranger outras áreas de forma tão favorável quanto. Continuando no tema referido, um dos sentidos possíveis poderia inclusive salientar a importância das diversas singularidades presentes na Festa de Taquaruçu, não somente a de Mestre Nunes, uma vez em que a celebração acontece devido a uma união de saberes de múltiplas identidades. Os termos considerados apontam para uma direção que permite uma investigação que se permita explorar possibilidades nesse sentido.

Entendendo então que, correlacionando pertencimento e comunidade, podemos compreender a pertinência de um estudo sobre enraizamento e como o vínculo de um ser afeta na existência do outro na qualidade de pessoas que compartilham um comum, tomando como essencial a investigação acerca de singularidades/identidades. Da mesma maneira que iniciar um estudo sobre a Festa dos Bonecos Gigantes requer conhecer mais sobre o Mestre Nunes e os membros da Aldeia TabokaGrande, sabendo que suas vivências, relatos e posições são inerentes à festividade, uma pesquisa sobre o sentimento de pertencimento de um grupo de pessoas para com o teatro deve exigir que essas singularidades sejam reconhecidas e que façam parte do princípio do estudo, reconhecendo que este grupo, enquanto se situe, partilha entre seus seres um comum. Com identidades que são inerentes à comunidade que assim se estabelece, além de sedimentar o estudo científico, trazer essas considerações também é uma maneira de se respeitar e cada ser, entendendo-o como essencial e inerente na construção desse coletivo.



Referências:

Blanchot, M. (2013). *A comunidade inconfessável*. Editora UNB; Lumme Editor.

Comunidade. In *Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. (2015). Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/comunidade/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

Dias, D. B. (2011). O termo comunidade visto sob três vertentes: A teórica, a da extensão da UCB e a da cooperativa Reciclo. *Revista Diálogos: Contribuições da extensão para a consolidação dos direitos humanos*, 16(2), 41–53. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/rdl/article/view/3172>. Acesso em: 18 jul. 2024.

Negri, A. (2005). A constituição do comum (Conferência). *Rio de Janeiro*, 24(10).

Nogueira, M. P. (2007). Tentando definir o teatro da comunidade. *DAPesquisa*, 2(4). Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15973>. Acesso em: 21 jan. 2025.

Nogueira, M. P. (2008a). Teatro em comunidades: Questões de terminologia. In *Anais do V Congresso da ABRACE*, 9(1). Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/1417.html>. Acesso em: 21 jan. 2025.

Nogueira, M. P. (2008b). A opção pelo teatro em comunidades: Alternativas de pesquisa. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(10). Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008127>. Acesso em: 21 jan. 2025.

Mourão, A. R. T., & Cavalcante, S. (2006). O processo de construção do lugar e da identidade dos moradores de uma cidade reinventada. *Estudos de Psicologia (Natal)*, 11(2), 143–151. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/dy5CDPGTYfLLqGtDysDwLnS/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 19 jul. 2024.

Santos, A. C. dos, & Veloso, J. das G. (2021). Tradições inventadas e criação de espaço de pertencimento: Uma revisão de literatura. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3(42).



Taylon P. Nizer

Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR-2022). Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná (PPGARTES/UNESPAR-2024-2026). Atua como instrutor de artes cênicas na Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer (SEMEL) pela Prefeitura de Pinhais



Robson Rosseto

Ator, diretor teatral e docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná. Atualmente, exerce o cargo de Diretor do Centro de Artes do campus de Curitiba II. É líder do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Docente (CNPq/UNESPAR) e coordenador do Grupo de Trabalho Pedagogia das Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) no biênio 2024-2025.



TEATRO RITUAL: SABERES ANCESTRAIS NA CONTEMPORANEIDADE

**TEATRO RITUAL: CONOCIMIENTOS ANCESTRALES EN LA ÉPOCA
CONTEMPORÁNEA**

RITUAL THEATER: ANCESTRAL KNOWLEDGE IN THE CONTEMPORARY ERA

Thiago Inácio da Silva¹
PPGARTES-UNESPAR
thiago.inacio1@gmail.com

Resumo

O teatro ritual, especificamente, tem uma longa história de uso de rituais de cura e empoderamento na cultura afro-brasileira. Na era digital, a interseção entre arte, tecnologia e inclusão tornou-se um campo fértil para explorar questões sociais e culturais. Este artigo se concentra em examinar como o teatro ritual, teatro negro, os saberes de terreiro e seus aparatos tecnológicos podem desempenhar um papel fundamental na redução das desigualdades enfrentadas pela população negra.

Palavras-chave: arte, ancestralidade, teatro negro, tecnologia.

Resumen

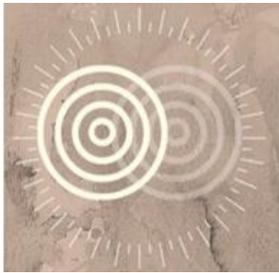
El teatro ritual, en concreto, tiene una larga historia de utilización de rituales de curación y empoderamiento en la cultura afrobrasileña. En la era digital, la intersección entre arte, tecnología e inclusión se ha convertido en un campo fértil para explorar cuestiones sociales y culturales. Este artículo se centra en examinar cómo el teatro ritual, el teatro negro, el saber terreiro y su aparato tecnológico pueden desempeñar un papel fundamental en la reducción de las desigualdades a las que se enfrenta la población negra.

Palabras clave: arte, ancestralidad, teatro negro, tecnología

Abstract

Ritual theater, specifically, has a long history of using healing and empowerment rituals within

¹Produtor cultural. Mestre pela UNESPAR (PPGARTES). Brasil.



Afro-Brazilian culture. In the digital age, the intersection of art, technology, and inclusion has become a fertile ground for exploring social and cultural issues. This article focuses on examining how ritual theater, Black theater, Afro-Brazilian spiritual knowledge (saberes de terreiro), and their technological tools can play a key role in reducing the inequalities faced by the Black population.

Keywords: art, ancestry, Black theater, technology.



Introdução

Este artigo procura refletir sobre a utilização de rituais pautados na ancestralidade dentro das artes cênicas, em particular o teatro negro no contexto contemporâneo, com base em uma reflexão que abrange as contribuições de Antonin Artaud, Christine Douxami, Jordana Dolores Peixoto, José Jorge de Carvalho, Kabenguele Munanga, Mariza Peirano, Muniz Sodré, Paula Montero, Renata de Lima Silva (Kabilaewatala), Vagner Gonçalves Dias e Zigmund Bauman. Aqui, também apresentaremos reflexões a partir do processo de rituais instauradores utilizados no processo de montagem do espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder”, da Companhia Transitória de Curitiba e com encenação, direção e texto da artista convidada, a mestre e doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Onisajé², (Fernanda Júlia Barbosa), do Núcleo de Teatro de Alagoinhas (NATA).

Procuraremos refletir como a tradição e os saberes ancestrais do teatro ritual integrados às práticas teatrais atuais, podem oferecer uma abordagem rica e significativa para a expressão artística e a compreensão da condição humana.

“Para não esquecer o que fizeram conosco. Para deixar em brasa viva os motivos pelos quais lutamos. Para nunca esquecer” – Trecho do espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder.”

Negro é sinônimo de quê?

O espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder”, com direção de Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), encenadora do NATA – Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (1999 a 2019) e proposição do artista Thiago Inácio da Companhia Transitória de Curitiba, estreou em Curitiba, em 2016, na Sociedade Operária Beneficente 13 de Maio, clube fundado por negros libertos no final do século XIX e de grande contribuição ao movimento de identidade negra em Curitiba, sendo o segundo clube mais antigo do país.

A peça configurou-se como uma ação afirmativa e buscou dar voz e visibilidade aos artistas negros para que ocorresse uma constante troca e se fizesse visível esta capacidade transformadora e de combate incansável contra o racismo e pelo reconhecimento dos valores das culturas negras na sociedade brasileira contemporânea, demonstrando o empoderamento da mulher e do homem negro como pontos positivos.

Fernanda Júlia foi mais que uma diretora artística e dramaturga neste processo – foi uma mentora, guru, uma divindade ancestral que soube costurar todos os desejos, anseios, medos e inseguranças de um grupo com personalidades tão diferentes, com uma negritude que precisava

² Mestrado em Artes cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - PPGAC - UFBA, com a dissertação ANCESTRALIDADE EM CENA: CANDOMBLÉ E TEATRO NA FORMAÇÃO DE UMA ENCENADORA (2016). Doutorado pelo PPGAC-UFBA com a tese TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ: UMA CONSTRUÇÃO ÉTICO-POÉTICA DE ENCENAÇÃO E ATUAÇÃO NEGRAS (2021).



ser externada artisticamente. Ainda em Alagoinhas (BA) e na tratativa do processo do trabalho, Onisajé nos pediu para sabermos os Orixás que norteavam nossos Oris³ para entender melhor a dinâmica do elenco com o qual iria trabalhar.

Nosso primeiro encontro, marcado na Sociedade Operária 13 de maio, foi uma reunião com toda a equipe de montagem. A diretora nos revelou que tinha vindo com uma ideia pré-concebida do que iríamos trabalhar, mas ao consultar o jogo de búzios, Exu veio responder que primeiro ela deveria ouvir o grupo, a partir desta reunião sua concepção foi descartada e uma nova trajetória se iniciou naquele momento.

As primeiras diretrizes de Onisajé vieram antes mesmo dos trabalhos em sala de ensaio, pois a partir da sua vivência, a partir do teatro ritual, com o seu grupo, nos indicou que o processo só poderia começar depois de pedirmos licença as divindades norteadoras do espetáculo, aqui no caso os Orixás. Foi desta forma que foram destinados 05 dias, em uma chácara na região metropolitana de Curitiba, para vivenciar uma sequência de rituais cênicos pautados na força dos 04 elementos da natureza e um último, individual, com a diretora, destinado ao encontro com nossas próprias emoções.

A vivência dos rituais cênicos instauradores (fogo, terra, ar e água) foi nosso processo de conexão entre o elenco, direção e músicos. Nas religiões de matriz africana tudo o que se faz de oferenda, primeiro se faz a Exu, senhor dos caminhos e da comunicação. Nossos rituais instauradores se iniciaram neste contexto. Tínhamos 03 roupas específicas para os rituais, uma na cor vermelha, outra na cor preta e outro na cor branca que mais tarde seriam usados também em todos os ensaios. O primeiro dos rituais foi o do fogo, em uma segunda-feira à noite, destinado a Exu, neste primeiro encontro ritualizamos nosso campo energético, ativamos a pulsão do chakra base, despertávamos em nós a alegria, sensualidade e provocação do Orixá das encruzilhadas. O espaço também foi ritualizado e preparado minuciosamente para esta recepção, velas espalhadas pelos quatro cantos, velas em uma bacia com água, atabaques em formação frontal, meia luz, cânticos, tudo era feito para que uma espécie de transe pudesse acontecer e a entrega do elenco pudesse ser a mais orgânica possível em contato com a sua própria ancestralidade. Sob a condução de Onisajé buscamos mapear com nossas mãos a energia desses corpos negros, a busca por um corpo vibrante, pulsante como um falo (representação simbólica de Exu). A ideia era reverberar em nossos peitos uma bola de fogo flamejante que irradiasse essa energia para todos os membros. O sangue que entumece e enrijece o pênis, o sangue que descama do útero (gerador de vida) quando não há fecundação através da menstruação.

No segundo dia, uma guinada se deu ao adentrarmos ao ritual da terra. Uma terça-feira, no mesmo horário do ritual do dia anterior, aqui estávamos trajando a roupa preta, o espaço estava reconfigurado para esta energia de força telúrica destinada a Obaluaiê, Omolu e Oxóssi. Neste dia a condução foi para densificarmos nossas energias, tudo era pesado, nossa caminhadas eram pesadas, nos enraizávamos à medida que caminhávamos pelo espaço, éramos terra, saíamos dela, renascíamos dela. Nos foram entregues argila para que nos misturássemos com ela, pouco a pouco cada ator e cada atriz ia se despindo, se enlameando com o barro, começamos a

³Divindade pessoal que representa a cabeça, a individualidade e a conexão com o sagrado.



extrapolar o espaço, estávamos soltos pelo espaço, não se viam mais corpos nus, não se viam corpos humanos, nos animalizamos soltos pela mata. Ficamos por um bom tempo sendo jaguatiricas, cavalos, corujas, cobras. Nossos animais de poder nos preencheram e tomaram conta. Nossas ancestralidades animais se fizeram presentes.

Após uma experiência tão intensa, o terceiro dia, quarta-feira, já com a roupa branca, destinada a Oxalá, Oxalufã, Oxaguiã, Oxalá Funfun, nos colocou em contato com o vento, a energia eólica, destinado a Iansã. Diferentemente dos dias anteriores, este ritual se deu logo pela manhã, era começo de outono, fazia frio e ventava muito. Todo o elenco dispunha de lençóis brancos e o ritual se deu ao ar livre. Diferente do ritual da terra, tudo era muito leve, fluíamos pelo espaço em movimentos graciosos, mas precisos, transitávamos entre ser brisa e ventania. Misturávamo-nos com os lençóis e imagens eram criadas a partir desta investigação pelo espaço. Uma ritualística muito leve e de muita movimentação.

Chegamos à quinta-feira, era o quarto dia de ritual e muitas percepções já tinham sido afloradas, sensações despertadas, reflexões sobre ancestralidade e negritude estavam muito latente em nossos corpos e mentes. Neste dia fomos para a beira do lago, estava mais frio que o dia anterior, apesar do sol, o branco ainda era a roupa do dia e o horário era o da manhã. Este ritual era destinado às yabás (Orixás de polaridade feminal), Yemanjá, Nanã, Oxum e também a Iansã presente apesar de já ter sido trabalhada sua força no dia anterior. Talvez, pela sensibilidade que vínhamos dos outros rituais, este dia foi o mais forte e impactante, ele inicia com atabaques, como todos os outros que conduziram a sonoridade dos rituais, com a puxada de toque Ijexá, mais lento, e fomos convidados a visitar todas as mulheres mais importantes de nossas vidas (mães, avós, tias, professoras, companheiras), todas as mulheres fortes que de algum modo nos marcaram. O elenco foi tomado por uma forte emoção, a investigação em torno do lago se tornou uma grande dança em contato com a água e com a lama e todo o feminino se fez presente naquele momento.

Nossa última ritualização do início do processo, pois todo transcorrer dos ensaios e apresentações sempre foram ritualizados, nos levou de volta a cidade. Era uma sexta-feira a noite e cada ator e atriz teve seu momento individual e provocador com a direção. Aqui é importante destacar que como cada artista teve sua própria ativação, cabe a mim falar apenas da minha vivência. O meu momento se iniciou pela espera ao lado de fora da sala de ensaio, mais uma vez a instauração pré-ritual trazia um frio na barriga muito grande. Minha ativação se deu na percepção da minha sexualidade, do meu feminino e também de onde naquele momento se encontrava o meu tesão. Eu estava em preparação para o sacerdócio de Umbanda então minhas energias me levaram para uma entrega neste lugar. Muito forte, muito potente. Ao final, um bate-papo com a diretora sobre todo processo dos rituais e sobre aquele último dia que foi conduzido por música, dança, provocações sensuais e ancestralidade.

Algo que permeou todos os rituais foi a oralidade e o sentimento do novo e do desconhecido. A ritualização da espera e do não saber o que iria acontecer e qual seria a condução, sem anotações, sem roteiros prévios. Outro ponto muito forte e comum foi o momento da partilha do alimento, comíamos com a mão todo final de ritual, comidas típicas de terreiro em um momento de comunhão e muito axé e ancestralidade. Em um post do seu Instagram a atriz e influencer Taís Araújo relaciona bem os aspectos tecnológicos que envolvem estes elementos



rituais. Ela diz que: “A oralidade é uma tecnologia ancestral e que exercê-la propõe mais do que simplesmente a fala e a técnica e escuta ativa, mas sim conexões.” Foram essas conexões que proporcionaram utilizar destes aparatos tecnológicos rituais para uma investigação artística.

Onisajé soube ouvir o que o trabalho pedia – no caso, o que Exu orientou –, ao mesmo tempo em que colocava em prática sua dissertação de mestrado, e a resposta estava no que o próprio grupo gostaria de expressar. Ela teve a sensibilidade e compreendeu que essa obra de arte tinha muito mais a dizer para a cidade do que imaginávamos. As discussões de processo sempre nos levavam a entender que a dimensão deste trabalho e a responsabilidade eram muito maiores do que concebíamos em um primeiro momento. Desde a primeira leitura de mesa do texto até a ativação do movimento ancestral, objeto da sua pesquisa, o poeirão cênico tudo foi minuciosamente discutido e pensado em um espetáculo que pudesse expressar as inquietações artísticas e sociais sobre negritude.

Porém, nada disso seria possível sem a comunhão e a entrega das atrizes Flávia Imirene e Tatiana Dias e dos atores Gide Ferreira e Thiago Inácio. Trouxemos para o processo questões para além do artístico – éramos artistas com nossas dores e cicatrizes expostas em sala de ensaio, provocados pela direção, o que trouxe um texto que estava entalado em nossos âmagos. Pois o racismo está presente em nossa sociedade, e como bem coloca o antropólogo Kabengele Munanga, a questão da identidade do negro é um processo doloroso. “Parece simples definir quem é negro no Brasil. Mas, num país que desenvolveu o desejo de branqueamento, não é fácil apresentar uma definição de quem é negro ou não. Há pessoas negras que introjetaram o ideal de branqueamento e não se consideram como negras.” (MUNANGA, 2004: 56)

É mais do que a melanina em nossa pele ou o nosso cabelo, é o empoderamento de ambos. É resistência. É um ato político. São todas as marcas ancestrais que habitam em nós. Em todos os preconceitos sofridos.

“Os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não um conteúdo biológico. Politicamente, os que atuam nos movimentos negros organizados qualificam como negra qualquer pessoa que tenha essa aparência. É uma qualificação política que se aproxima da definição norte-americana. Nos EUA não existe pardo, mulato ou mestiço e qualquer descendente de negro pode simplesmente se apresentar como negro. Portanto, por mais que tenha uma aparência de branco, a pessoa pode se declarar como negro”.

MUNANGA, 2004: 52

Foi a partir deste espetáculo que resgatei a minha ancestralidade que permeia minha trajetória como artista negro, pai de santo de Umbanda, mestre sala e toda a herança cultural que a mim pertence e faz a história do nosso país.

“Ewáemí!!! Sou belo, iluminado pelo Orixá que brilha como a coroa do Sol, sou belo! Sou belo pois minhas mãos trazem as digitais que me individualizam e os poros que me integram a uma história antiga, de mandingas, de sonhos e de ancestralidades.” (Trecho do espetáculo “Macumba: Uma gira sobre poder”)



Os saberes de terreiro e suas tecnologias

A cultura afro-brasileira é rica e diversificada, com uma história que remonta aos tempos da escravidão no Brasil. Uma parte significativa dessa cultura é representada pelos terreiros, que são espaços religiosos onde são praticadas as religiões de matriz africana. Esses terreiros desempenham um papel importante na preservação das tradições e na construção da identidade da nossa cultura. É importante também se debruçar sobre as tecnologias presentes nos terreiros, iremos fazer isso a partir da ótica de Muniz Sodré e sua aplicação nesse contexto inicialmente com a obra: “O Terreiro e a Cidade: a formação social negro brasileira”, (1988).

“O espaço do terreiro vai ser o lugar de reterritorialização de uma cultura fragmentada, de uma cultura de exílio. É ali que o indivíduo vai reviver, vai tentar refazer a sua família, e o seu clã, que tal como na África, são formados independentemente de laços sanguíneos. No espaço do terreiro, o indivíduo buscará o sentido de pertencimento a uma coletividade e ritualisticamente vai reencontrar a sua nação. O terreiro vai induzir em seus filhos posturas, comportamentos, assunções de outras coletividades. Várias criações como os afoxés, congadas, maracatus, folias, grupos de samba podem ser reconhecidas como desdobramento das matrizes simbólicas dos terreiros, conforme atesta Muniz Sodré terreiro é um espaço de recriação familiar, ancestral e cultural preto”.

SODRÉ, 1988: 50

Já em seu livro “Reinventando a Cultura: a comunicação e seus produtos”, (2001), o autor argumenta que a tecnologia é um conjunto de práticas, saberes e objetos que permitem a produção e a reprodução da cultura. Nesse sentido, as tecnologias não são apenas ferramentas, mas também processos sociais e culturais. De acordo com Sodré, a tecnologia não se limita a dispositivos eletrônicos ou inovações industriais.

Os terreiros afro-brasileiros são espaços onde as tecnologias culturais são centrais para a prática religiosa e para a manutenção das tradições. Várias dimensões das tecnologias dos terreiros podem ser identificadas. A música e a dança desempenham um papel fundamental nos terreiros, sendo consideradas tecnologias culturais que conectam os praticantes com suas divindades. Os tambores, por exemplo, são instrumentos essenciais nas cerimônias, permitindo a comunicação com os orixás e o transe dos fiéis.

A vestimenta e os adereços usados nos terreiros são tecnologias simbólicas que expressam a identidade religiosa e étnica dos praticantes. Cada cor, cada peça de roupa tem um significado específico e contribui para a construção da atmosfera ritualística. A transmissão oral de conhecimento é uma tecnologia central nos terreiros. As histórias, Itans, Oríkis e cânticos são passados de geração em geração por meio da palavra falada e cantada, garantindo a continuidade das tradições. As imagens e os artefatos presentes nos terreiros têm um significado profundo. Estatuetas, pinturas e outros objetos ritualísticos representam os orixás e servem como canais de comunicação com as divindades. A disposição terreiro é uma tecnologia que influencia a dinâmica ritual. Os terreiros são projetados para criar uma atmosfera específica que favorece a conexão com o divino, com áreas dedicadas a diferentes cerimônias e funções.



Muniz Sodré nos oferece uma perspectiva muito rica ao considerar as tecnologias culturais presentes nos terreiros afro-brasileiros. Ao reconhecer que a tecnologia vai além da inovação tecnológica convencional, podemos apreciar o valor das práticas e saberes contidos nesses espaços religiosos. As tecnologias dos terreiros são ferramentas essenciais para a preservação das tradições, a construção da identidade afro-brasileira e a conexão espiritual dos praticantes com suas divindades e ancestrais.

O autor nos convida a expandir nossa compreensão das tecnologias culturais e reconhecer a importância dos terreiros como espaços onde essas tecnologias desempenham um papel crucial na manutenção da cultura afro-brasileira.

Acompanhando os novos tempos sem perder a tradição

Zygmunt Bauman, em seu livro “Modernidade Líquida”, argumenta que vivemos em uma época caracterizada pela fluidez e pela efemeridade das relações e das estruturas sociais. A busca incessante por novidades e a constante mudança exigem a manutenção de tradições e rituais. Bauman enfatiza a importância de encontrar formas de estabilidade e identidade em meio à liquidez moderna. “*A modernidade líquida em que vivemos traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos – um amor líquido. A segurança inspirada por essa condição estimula desejos conflitantes de estreitar esses laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos*”. (BAUMAN,2001: 21)

É nesse contexto que o ritual do teatro pode desempenhar um papel crucial. Antonin Artaud, por sua vez, concebeu o teatro como um espaço de catarse e transformação. Sua abordagem teatral, conhecida como Teatro da Crueldade, buscava despertar emoções intensas no público, fazendo com que ele confrontasse sua própria essência.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada.

ARTAUD,2006: 36

Artaud acreditava que o teatro ritual, com sua capacidade de tocar o âmago do ser humano, poderia ser uma ferramenta poderosa para enfrentar a superficialidade e a alienação da sociedade moderna. O ritual do teatro não deve ser visto como algo arcaico ou ultrapassado, mas como uma resposta à busca por significado em um mundo cada vez mais fragmentado e efêmero. Os rituais cênicos inspirados em ritualísticas oriundas de religiões de matriz africana podem ser um campo de investigação de uma poética para além da racionalidade. “*Através dos meios seguros, a sensibilidade seja colocada em estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo*” (ARTAUD, 2006:117).

Não se trata de uma mera recriação do passado, mas sim de uma reinvenção que respeita



a essência dos rituais, os torna acessíveis e significativos para as audiências de hoje. O teatro ritual é uma ferramenta poderosa para enfrentar os desafios da contemporaneidade. Ao incorporar as reflexões de Bauman sobre a fluidez da modernidade e as ideias de Artaud sobre a crueldade teatral, podemos encontrar um caminho para manter viva a tradição e os saberes ancestrais oferecendo um espaço onde a profundidade e as inovações podem florescer. O teatro ritual não é uma relíquia do passado, mas uma fonte de inspiração e renovação para o futuro da arte cênica e da nossa conexão com o sagrado e o humano.

O sagrado na arte e o profano da religião: possíveis reflexões

A confluência entre arte e religião tem sido um território útil para a expressão da espiritualidade humana ao longo da história. No entanto, esta relação complexa levanta frequentemente questões sobre como o sagrado é representado e vivenciado no contexto de rituais e performances, especialmente quando se trata das religiões de matriz africana. Por isso tem se explorado cada vez mais o tema do sagrado e do profano na cena ritual, com foco nas expressões artísticas do teatro negro e questionado se a representação estética dessas religiões pode profanar ou preservar a sacralidade.

No artigo “*Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento*”, (2004), de José Jorge de Carvalho, o entendimento por sagrado e profano é abordado em diferentes cenários. O autor discute a relação entre o sagrado e o profano no contexto das tradições performáticas afro-brasileiras, destacando a importância desses conceitos na compreensão das práticas culturais.

Carvalho explora a noção de sagrado como aquilo que está relacionado a dimensões espirituais, rituais e religiosas, muitas vezes associadas a práticas tradicionais e devoção. Por outro lado, o profano é apresentado como aquilo que está fora do âmbito sagrado, relacionado a esferas seculares, comerciais e de entretenimento. Além disso, o autor ressalta a importância de não cair em uma visão purista das tradições culturais performáticas, reconhecendo a complexidade das relações entre o sagrado e o profano no contexto contemporâneo. Essas reflexões oferecem um entendimento mais preciso sobre as dinâmicas entre o sagrado e o profano nas tradições performáticas afro-brasileiras, considerando as transformações e desafios enfrentados por essas práticas culturais.

Por sua vez, a autora Paula Montero, em a “*Teoria do simbólico de Durkheim e Lévi-Strauss*”, (2014), apresenta essa discussão através das ideias de Émile Durkheim no contexto da antropologia francesa do século XX. Para Montero, o sociólogo francês, explora a dualidade entre o sagrado e o profano de uma perspectiva mais teórica. Durkheim, ao adotar o totemismo como uma forma fundamental de religião, destaca a universalidade da divisão entre sagrado e profano e argumenta que as crenças religiosas estão mais relacionadas a representações do mundo do que a deidades específicas. Ele, segundo a autora, enfatiza a importância das “representações coletivas” na formação das categorias mentais e, por conseguinte, na estruturação do conhecimento humano. Assim, a relação entre Carvalho e Durkheim reside na discussão sobre a natureza do sagrado e do profano, sendo que o segundo aprofunda essa análise ao incorporar sua perspectiva e suas contribuições para a compreensão das formas elementares



da vida religiosa.

A cena ritual, seja no teatro ou na performance, é um espaço onde as fronteiras entre o sagrado e o profano podem se tornar tênues. Ela oferece um terreno fértil para a exploração de experiências religiosas e culturais, permitindo que o público entre em contato direto com elementos rituais. As religiões de matriz africana, como o Candomblé e a Umbanda, têm suas raízes em tradições ancestrais que valorizam a conexão com esses espíritos, a natureza e a comunidade.

Em “*Rituais ontem e hoje*”, (2003), Mariza Peirano elabora o conceito de ritual como um sistema culturalmente construído composto por práticas e ações. Inspirada na perspectiva performativa do ritual desenvolvida por Tambiah (1985), Peirano enfatiza a necessidade de examinar a prática e a vivência dos adeptos. A definição de ritual proposta por Peirano incorpora a noção de que o que é expresso verbalmente também se concretiza, ressaltando a importância de encarar a etnografia como mais do que um simples relato de eventos testemunhados ou o “contexto da situação”.

“O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos: 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance”

TAMBIAH apud Peirano, 2003: 9

Peirano investiga a tensão entre a universalidade e a particularidade, questionando a generalização da experiência sagrada e os impactos da globalização no âmbito das religiões afro-brasileiras. Essa perspectiva proporciona uma compreensão mais profunda do ritual e de como ele se entrelaça com o cotidiano dos indivíduos, sublinhando a importância de examinar a prática e a vivência dos fiéis em busca de novos referenciais para o estudo das religiões afro-brasileiras.

Carvalho (2004) discute a complexa relação entre os saberes performáticos e o sagrado no contexto das representações ou vivências de matriz africana. O autor aborda a questão da profanação do sagrado ao discutir a transformação das práticas tradicionais em espetáculo, especialmente quando essas práticas são apropriadas por agentes externos às comunidades detentoras desses saberes. Ele destaca a importância de reconhecer a precedência autoral e a alteridade da herança cultural afro-brasileira, enfatizando o compromisso com a defesa da sua dignidade.

Além disso, o autor ressalta a necessidade de considerar a dimensão do inegociável no



contexto das negociações entre as comunidades e os agentes da indústria cultural, especialmente quando se trata de práticas ligadas à devoção ou presentificação do sagrado. Essas reflexões indicam que os saberes performáticos podem profanar o sagrado quando são apropriados de forma inadequada, desrespeitando a autenticidade e a sacralidade das tradições de matriz africana. O autor enfatiza a importância de uma abordagem responsável e respeitosa em relação a essas práticas culturais, reconhecendo sua importância e significado dentro de seus contextos originais.

“O sagrado, como argumentei em outro texto, coloca os limites da negociação, entre as comunidades e os agentes da indústria cultural, que visa transformar uma arte ritual tradicional em espetáculo. Negociar só faz sentido (pois negociar é ceder limites a troco de dinheiro) quando invocamos a dimensão do inegociável (daquele limite a partir do qual já não se pode mover). Caso contrário, já não seria negociação, mas conquista, rendição, capitulação, entrega completa, perda do divino”.

CARVALHO, 2004: 11.

Para evitar a profanação do sagrado, é essencial que artistas e praticantes religiosos se envolvam em diálogo e colaboração. Isso pode permitir que uma representação seja mais autêntica e respeitosa.

Arte como ritual e a sua experiência

A arte tem o poder de criar experiências emocionais e espiritualmente profundas. Quando usada com sensibilidade, ela pode ser uma ferramenta poderosa para transmitir a profundidade e a riqueza da cultura de religiosidade oriunda de África. É importante considerar que as mesmas são diversas e multifacetadas. Não existe uma única representação autêntica, a diversidade de práticas deve ser respeitada. A educação desempenha um papel fundamental na prevenção da profanação do sagrado. Tanto os artistas quanto o público devem se esforçar para entender e respeitar as tradições religiosas representadas na cena ritual.

A relação entre o sagrado e o profano na cena ritual não é tão simples. O teatro negro oferece uma oportunidade de explorar essa relação ao promover o diálogo, a colaboração e o respeito, assim podemos garantir que a representação estética dessas tradições preserve sua sacralidade e contribua para uma compreensão mais profunda e enriquecedora das religiões de matriz africana.

O conhecimento ancestral refere-se ao conhecimento e sabedoria transmitidos de geração em geração através da tradição oral. Este conhecimento é frequentemente associado aos povos tradicionais e é considerado um recurso valioso para a compreensão do mundo natural e da relação entre os seres humanos e o meio ambiente. Já a sabedoria do terreiro refere-se aos saberes e práticas das religiões afro-brasileiras. Essas religiões são baseadas na crença nos espíritos ancestrais e no poder da natureza, assim como em outras culturas, por exemplo, as



indígenas.

A transmissão de conhecimento através da tradição oral é um processo que envolve não apenas a transferência de informações, mas também a preservação de valores e tradições culturais.

“Na ‘lógica’ das religiões afro-brasileiras, a palavra falada é considerada uma importante força de axé (força vital) e veículo do poder sagrado. Falar é um ato mágico que impregna por contaminação simbólica ao sujeito da fala e seu ouvinte. Na transmissão do conhecimento litúrgico dizer quando e como e para quem são instâncias determinadas pela hierarquia religiosa (...) Para o pai de santo dar entrevistas ou falar ao antropólogo adquirem significados que vão além da simples transmissão de conhecimentos ‘objetivos’, significando, muitas vezes, uma inversão dos procedimentos religiosos. Porque, nessas religiões, o processo de obtenção de conhecimento raramente se faz através de uma dinâmica de perguntas e respostas. Perguntar é uma quebra da regra do silêncio e do respeito, depois acredita-se que o conhecimento deva ser transmitido de acordo com os méritos de cada um em função do tempo de iniciação”.

SILVA, 2015, p. 44.

No caso do conhecimento ancestral e da sabedoria do terreiro, essa transmissão muitas vezes é feita por meio de contação de histórias, canto, dança e ritual. Essas formas de expressão não são apenas um meio de transmitir conhecimento, mas também uma forma de se conectar com o mundo espiritual e homenagear os antepassados.

A questão de saber se essas formas de expressão são passíveis de escrita de roteiros ou pertencem ao domínio da performance e do teatro é certamente as nuances que implicam o conhecimento e definição conceitual de cada aspecto. Embora a transmissão de conhecimento através da tradição oral possa certamente ser roteirizada, é importante notar que o ato de escrever estas histórias e tradições pode mudar. O ato de representar as mesmas, por outro lado, pode trazê-las à vida e permitir que sejam vivenciadas de forma mais visceral e emocional.

Um ritual chamado Teatro Negro

Em seu livro “Teatro Negro: a realidade de um sonho sem sono”, (2001), Christine Douxami explora o papel do teatro na comunidade afro-brasileira e as formas como ele pode ser usado para preservar e transmitir conhecimentos ancestrais. Ela argumenta que o teatro pode ser um instrumento poderoso para a mudança social e que tem o potencial de conectar as pessoas com a sua herança cultural de uma forma significativa. Ao utilizar o teatro para contar as histórias dos seus antepassados e celebrar as suas tradições, essas comunidades podem criar um sentimento de orgulho e pertencimento que pode ajudar a fortalecer a sua identidade cultural.

Explora de maneira ampla a problemática do teatro negro, contemplando diversos elementos que podem influenciar as definições atribuídas a este conceito no país. Ela menciona que a denominação de teatro negro pode estar relacionada à presença de atores negros, à participação



de um diretor negro ou a uma produção negra. Além disso, destaca a importância do tema tratado nas peças como uma possível definição do tema.

A autora faz uma análise crítica das diversas perspectivas e definições que têm como base o entendimento do que constitui o teatro negro no contexto brasileiro. Ela resgata a existência de numerosos grupos de teatro negro no Brasil, desde os anos 1940 até os dias atuais, por meio de um trabalho etnográfico nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Revela as diferentes experiências desse ato artístico-militante, destacando a importância do teatro profissional na luta por igualdade racial e na expressão da cultura afro-brasileira. Além disso, aborda a transformação do teatro negro no Brasil, desde a rejeição inicial da proposta de um teatro negro por parte dos próprios negros militantes até a profissionalização e a presença crescente de atores negros no palco, bem como a valorização de temáticas negras e tradições populares.

Figura importante neste movimento é Abdias do Nascimento. Douxami aponta que sua atuação foi fundamental na criação do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, que desempenhou um papel crucial na promoção da presença de atores negros nos palcos brasileiros e na valorização da cultura afro-brasileira. Além disso, a autora ressalta que os membros do Teatro Experimental do Negro criaram e favoreceram o desenvolvimento de uma dramaturgia negra, influenciando a existência de várias peças cuja criação foi motivada pela presença do TEN. A atuação de Abdias do Nascimento e do TEN foi fundamental para a afirmação do teatro negro no Brasil, proporcionando uma plataforma para a expressão da cultura afro-brasileira e a luta contra a discriminação racial.

Mas ainda, de acordo com Douxami, a contribuição de Abdias do Nascimento e o TEN vai além, a autora salienta que ambos promoveram eventos específicos, como concursos de beleza da mulher negra e o incentivo à presença do negro nas artes em geral, questionando a alienação estética da sociedade convencional. Eles também realizaram eventos estritamente políticos, como convenções e congressos, demonstrando a interseção entre teatro e política na busca por transformações sociais e na afirmação da identidade negra.

De acordo com as autoras Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e Jordana Dolores Peixoto em "Negro Teatro, Negra Performance", (2022), *“o Teatro Negro no Brasil tem se constituído e se expressado de muitas maneiras, por meio de variadas vozes, corpos, formas, estéticas e poéticas e elaborado distintos discursos políticos. A diversidade do Teatro Negro reflete a riqueza e a complexidade das culturas africanas e afrodiaspóricas”*. (PEIXOTO, J. D., & SILVA, R. DE L., 2022: 11)

Neste contexto, destaca-se a ideia da riqueza e diversidade presentes no Teatro Negro brasileiro, que se manifesta através de uma variedade de elementos, como vozes, corpos, formas artísticas e poéticas. Além disso, enfatiza-se a importância dessa expressão cultural na representação e reflexão das culturas africanas e afrodiaspóricas, destacando sua complexidade e contribuição política. Renata de Lima Silva também apresenta um histórico da experiência negra no teatro brasileiro desde o período da invasão dos europeus e início do processo de colonização e escravização das populações negras e indígenas. Além de descrever a trajetória da presença negra na cena, a pesquisadora problematiza e analisa a qualidade dessa presença e os diversos



contextos em que ela aconteceu.

Entre outras perspectivas as autoras apresentam contribuições de autores sobre as características e o desenvolvimento histórico do Teatro Negro, como por exemplo, Leda Maria Martins, em seu trabalho "A cena em sombras", onde destaca a importância de se conhecer e refletir sobre a teatralidade de formas expressivas da cultura negra, como a capoeira, os congados e reinados, entre tantas outras, já que tais performances oferecem subsídios fundamentais para a leitura e compreensão aprofundada do Teatro Negro.

Conclusão

Os cruzamentos de saberes e compreensões, no que diz respeito aos aspectos envolvidos neste artigo, tais como o teatro ritual e os seus desdobramentos, assim como sua relação com a arte ao longo do tempo, bem como os saberes de terreiro e seus aparatos tecnológicos, revelam-se como um campo de estudo e prática profundamente enriquecedor e provocativo. Nesta breve produção, exploramos como esses elementos se entrelaçam e oferecem perspectivas únicas para abordar as complexas realidades enfrentadas por comunidades historicamente marginalizadas.

O teatro ritual há muito tempo, desempenha um papel fundamental na preservação da cultura afro-brasileira e na transmissão de saberes ancestrais. No entanto, a contemporaneidade trouxe novas dimensões para essa forma de expressão artística. Através da digitalização de rituais e performances, é possível alcançar um público mais amplo, compartilhar conhecimentos e celebrar tradições de maneira global, abrindo portas para a inclusão e o reconhecimento das contribuições culturais da população preta.

No entanto, também devemos estar cientes dos desafios que surgem com essa fusão de arte e tecnologia. As desigualdades digitais persistem com muitas comunidades negras periféricas enfrentando dificuldades no acesso à tecnologia e à conectividade.

Portanto, é essencial que os esforços sejam feitos para garantir que as inovações tecnológicas não aprofundem as disparidades existentes, mas, ao contrário, as abordem de forma proativa. Os saberes de terreiro são uma fonte rica de conhecimento e tradição, amplamente marginalizados pela sociedade dominante. No entanto, à medida que as comunidades pretas ganham visibilidade na era digital, esses saberes têm a oportunidade de brilhar e serem valorizados como parte integrante da herança cultural brasileira. A preservação e transmissão desses saberes podem ser facilitadas pela tecnologia, criando uma ponte entre gerações e fortalecendo a identidade cultural.

O encontro entre os temas abordados é um território complexo e instigante. À medida que exploramos essas conexões, é fundamental que sejamos sensíveis às questões de desigualdade, e que trabalhemos ativamente para garantir o fortalecimento da herança cultural e celebrar as contribuições das comunidades negras para a riqueza cultural do Brasil. Neste cenário dinâmico, a arte e a tecnologia podem se unir para criar um futuro mais inclusivo e diversificado, onde os saberes de terreiro e a cultura afro-brasileira possam florescer plenamente na era digital.



Bibliografia

Artaud, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes.

Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Zahar.

Carvalho, J. J. (2004). Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: De patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In *Celebrações e saberes da cultura popular* (pp. 65–83). Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN. (Série Encontros e Estudos)

Douxami, C. (2001). Teatro negro: A realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, (25–26). <https://doi.org/10.9771/aa.v0i25-26.21016>

Montero, P. (2014). A teoria do simbólico de Durkheim e Lévi-Strauss: Desdobramentos contemporâneos no estudo das religiões. *Novos Estudos – Cebrap*, (98), 125–142.

Munanga, K. (2004, janeiro). A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil [Entrevista]. *Revista*, 51–56.

Peirano, M. (2003). *Rituais ontem e hoje*. Jorge Zahar Editora.

Silva, R. de L. (Kabilaewatala), & Peixoto, J. D. (2022). Teatro negro, performance negra: Uma abordagem dos estudos de teatro e performance na perspectiva das mulheres negras. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12(4), 120854.

Silva, V. G. da. (2000). *O antropólogo e sua magia: Trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. Editora da Universidade de São Paulo.

Sodré, M. (1988). *O terreiro e a cidade: A formação social negro-brasileira*. Vozes.

Sodré, M. (2001). *Reinventando a cultura: A comunicação e seus produtos* (4ª ed.). Vozes.



Thiago Inácio da Silva

thiago.inacio1@gmail.com

Mestre em Artes pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), na linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes. Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e jornalista graduado pelas Faculdades Integradas do Brasil (UniBrasil), cursa Psicologia no UNICURITIBA e especialização em Política e Gestão Cultural na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Ator, produtor cultural e pesquisador, atua há mais de duas décadas na articulação entre artes cênicas, negritude e religiosidade afro-brasileira. Dirige a Companhia Transitória e o Terreiro Casa do Pai Chico das Almas em Curitiba, desenvolvendo projetos que investigam o teatro ritual e a performance negra como práticas artísticas de resistência e identidade no Sul Global.



**NEOLIBERALISMO: EFEITOS NEGATIVOS NA EDUCAÇÃO NO BRASIL
E EM MOÇAMBIQUE**

**NEOLIBERALISMO: EFECTOS NEGATIVOS SOBRE LA EDUCACIÓN EN
BRASIL Y MOZAMBIQUE**

**NEOLIBERALISM: NEGATIVE EFFECTS ON EDUCATION IN BRAZIL
AND MOZAMBIQUE**

Luiz Roberto Zanotti¹

Pós-Graduação Internacional Brasil/Angola/Moçambique/Argentina – UNESPAR

Neonildo Pente²

Pós-Graduação Internacional Brasil/Angola/Moçambique/Argentina - UNESPAR

Resumo

A situação da educação no Brasil e Moçambique é bastante peculiar pois apesar dos dois governos se declararem com matizes socialistas de esquerda, na prática, como quase a maioria dos países “*worldwide*” se encontram numa rota neoliberal. Assim, o primeiro desafio que nos defrontamos a escrever este brevíssimo ensaio é a definição do que significa o neoliberalismo e como o mesmo define os caminhos da Educação no Brasil, e mais especificamente Curitiba e Moçambique.

Palavras-chave: Neoliberalismo, Privatização, Educação, Estado.

Resumen

La situación de la educación en Brasil y Mozambique es bastante peculiar porque si bien los dos gobiernos se declaran con matices socialistas de izquierda, en la práctica, como casi la mayoría de los países del mundo, están en un camino neoliberal. Por lo tanto, el primer desafío que enfrentamos al escribir este brevísimo ensayo es la definición de lo que significa el neoliberalismo y cómo define los caminos de la Educación en Brasil, y más específicamente en Curitiba y Mozambique.

¹Doutor em linguística pela UFPR. Membro do grupo de intermedialidade pela UFMG. Brasil.

²Educador. Discente da Pós-Graduação Lato Sensu (Especialização) Internacional em Conhecimentos e Associações entre Angola, Argentina, Brasil e Moçambique. Universidade Licungo. Moçambique.

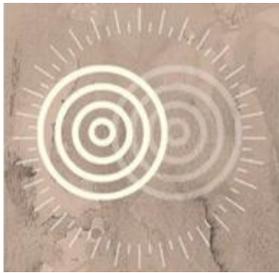


Palabras clave: neoliberalismo, privatización, enseñanza, estado.

Abstract

The state of education in Brazil and Mozambique is quite peculiar, as both governments identify with leftist socialist ideals, yet in practice, like the majority of countries worldwide, they follow a neoliberal path. Thus, the first challenge we face in writing this brief essay is defining what neoliberalism means and how it shapes the course of education in Brazil—more specifically in Curitiba—and in Mozambique.

Keywords: Neoliberalism, Privatization, Education, State.



1. Introdução

O nascimento da política neoliberal pode ser definida a partir de “O Consenso de Washington”. Este consenso foi um conjunto de medidas econômicas concebidas no final da década de 1980 e destinadas aos países emergentes da América Latina, mas que como veremos no decorrer deste artigo, acabou se tornando um modelo ocidental a partir de suas implementações nos governos Ronald Regan e Margaret Thatcher. Essas medidas tinham como objetivo conter a crise do endividamento externo e da hiperinflação em curso nesses países por meio da disciplina fiscal, do reordenamento dos gastos públicos e da maior abertura econômica.

A denominação de Consenso de Washington foi atribuída pelo economista inglês John Williamson (1937-2021) com base nos ideais do Banco Mundial, do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, todos com sede na cidade de Washington, D.C., para solucionar os problemas econômicos latino-americanos.

O neoliberalismo constitui, muito além de uma doutrina econômica ou ideologia, uma nova racionalidade de mundo, que estrutura e organiza tanto as ações dos governantes como a própria conduta dos governados. Ele não é uma simples continuidade do liberalismo clássico do século XVIII, do mesmo modo que não é seu extravio nem sua negação, e, por outro lado, para problematizá-lo a partir de suas vertentes e disputas internas, mostrando como ele passou de uma doutrina econômica para um “sistema normativo que ampliou sua influência ao mundo inteiro, estendendo a lógica do capital a todas as relações sociais e a todas as esferas da vida” (Dardot; Laval, 2016: 7).

2. Educação e neoliberalismo

E neste sentido, é mister entender a diferença entre a economia de mercado e as relações não comerciais. Foucault vai deslocar a questão neoliberal do âmbito econômico para o político.

“Hoje eu gostaria de falar um pouco sobre o aspecto do neoliberalismo americano, a maneira como (os neoliberais americanos) tentam utilizar a economia de mercado e as análises características da economia de mercado para decifrar as relações não mercantis, para decifrar fenômenos que não são fenômenos estrita e propriamente econômicos, mas são o que se chama, se vocês quiserem, de fenômenos sociais”.

FOUCAULT, 2008: 329.

Para entender as análises de Foucault, precisamos retroceder à temática do liberalismo alemão em que o mercado era definido como um princípio de regulação econômica indispensável à formação dos preços, o que significa evitar a centralização, favorecer empresas médias, apoiar empresas não proletárias (artesanato, pequeno comércio etc), multiplicar o acesso à propriedade, cuidar dos problemas do meio ambiente.



Para entender o contexto do neoliberalismo nos anos 1970, Foucault recorre à história de dois ramos fundamentais do pensamento neoliberal, a saber a corrente austro-americana, representada por Friedrich A. Hayek e Ludwig von Mises, e a corrente ordoliberal alemã, cujos principais expoentes foram Walter Eucken e Wilhelm Röpke.: 1) o ordoliberalismo alemão da escola de Friburgo, com autores que assumem que a prosperidade do mercado e sua lógica concorrencial garantem a legitimidade do Estado; 2) o neoliberalismo estadunidense da escola de Chicago (por exemplo, a teoria do capital humano), o responsável pela consolidação da lógica de que todos os indivíduos podem ser empreendedores e responsáveis por si mesmos. Laval explica que o refinamento disso é, por um lado, a articulação de uma construção jurídico-política da concorrência e, por outro, uma construção indivíduo- -empresa da autovalorização. Para Laval, é por esse caminho que Foucault explica a coerência política do neoliberalismo.

Desta forma, Dardot e Laval retomam o debate aberto por Michel Foucault nos cursos do Collège de France de 1977-1978 e 1978-1979, expostos respectivamente nos livros *Segurança, Território, População* e *O nascimento da biopolítica*, apontando como se forma o neoliberalismo, como nova racionalidade do capitalismo contemporâneo. O ponto de partida da investigação dos autores é a crise do liberalismo, ou crise da governamentalidade liberal, nos termos de Michel Foucault, que dura entre 1880 e 1930.

O objetivo é mostrar que o neoliberalismo não é uma simples continuidade das ideias liberais, mas, antes, marca um rompimento com a versão dogmática do liberalismo, que via no *laissez-faire* uma verdade inalienável. Enquanto o liberalismo clássico passava por uma profunda crise, a Revolução Russa, o avanço do socialismo e a disseminação das ideias de esquerda por toda Europa ameaçavam os liberais, impondo-lhes a necessidade de reformulação teórica do liberalismo. É nessa conjuntura de crise política, econômica e teórica que surge a principal tentativa de refundação do liberalismo: o Colóquio Walter Lippmann, em 1938.

Laval (*ibid*, o. 131) explica ainda que o curso sobre o nascimento da biopolítica é uma parte componente de um fenômeno histórico mais amplo, a saber, a razão liberal. Foucault ataca todo tipo de economicismo em suas análises, presente tanto entre os liberais como entre os marxistas. Com Foucault, o neoliberalismo ganha uma conotação de arte de governar, indo muito além, portanto, de uma transformação ou um desdobramento do capitalismo. Foucault trata da questão neoliberal sob diferentes prismas, ainda que sempre ancorado em um aparelho conceitual estável e coerente, segundo a avaliação de Laval (*ibid*, p 138) Ele explica que, ao longo da obra do *grandprofesseur* sobre o assunto, a questão neoliberal é investigada de maneiras variadas: a) pelos seus efeitos sociais; b) como núcleo cognitivo da ciência econômica mainstream ou nova mentalidade dominante das elites políticas; c) como uma estratégia de ataque, no campo de poder, da mão direita (isto é, oligarquias convertidas aos ideais do capitalismo internacional) à mão esquerda (isto é, todo tipo de serviço público de saúde, educação, justiça).

De forma mais unívoca, a perspectiva foucaultiana vê o neoliberalismo como um modo de governamentalidade. É relevante explicar que as análises de Foucault sobre a governamentalidade se baseiam na investigação da relação estabelecida entre a ideia de meio – derivada, segundo Laval, da noção de milieu de Canguilhem somada à ideia de poder imanente a toda relação humana derivada de Bentham – e o sujeito. O caso do neoliberalismo permitiu a Foucault mostrar o jogo entre a liberdade individual e as condições impostas pelo meio. A



lógica do governo neoliberal seria o panóptico, pela sua capacidade de ser um tipo de poder biopolítico que gerencia os indivíduos à distância, deixando-os livres para escolher em teias de relações concorrenciais. Ademais, para aprimorar sua forma de regulação, a arte neoliberal de governar promove uma transformação do sujeito moderno em *homo economicus*, um tipo de sujeito historicamente situado que Foucault entende como plenamente governável.

Tudo isto vai acabar por instaurar uma nova racionalidade a partir da implantação dos governos neoliberais da década de 1970, especialmente o de Margareth Thatcher, na Inglaterra, e o de Ronald Reagan, nos Estados Unidos. Essa releitura do neoliberalismo a partir das lentes foucaultianas é, por um lado, o reconhecimento que a “*racionalidade neoliberal que realmente se desenvolve nos anos 1980-1990 não é a simples implementação da doutrina elaborada nos anos 1930*”, numa espécie de passagem de “*teoria para a prática*”. Antes, é o resultado de uma “*multiplicidade de processos heterogêneos*” que resultam nisso que os autores denominam de “*nova racionalidade governamental*” (DARDOT, LAVAL: 33-34).

A problemática centralé como a racionalidade neoliberal, baseada na concorrência integral em todos os âmbitos, adquire uma dimensão totalizadora, da qual nada escapa, abarcando desde o Estado até todas as esferas da existência humana. A construção dessa nova racionalidade segue basicamente estes passos:

“Da construção do mercado à concorrência como norma dessa construção, da concorrência como norma da atividade dos agentes econômicos à concorrência como norma da construção do Estado e de sua ação e, por fim, da concorrência como norma do Estado/empresa à concorrência como norma da conduta do sujeito-empresa”

ibid: 379.

Não há como compreender a razão neoliberal sem analisar primeiramente as mudanças ocorridas na própria concepção de Estado, entre as décadas de 1960 e 1980. O discurso contra o intervencionismo estatal ganhou o centro do debate especialmente após a década de 1970, quando se iniciam os governos neoliberais de Donald Reagan, nos Estados Unidos, e Margareth Thatcher, na Inglaterra. Apesar de haver um forte e contínuo discurso contra o Estado, na realidade, o neoliberalismo nunca vislumbrou o seu fim, mas sua transformação de um Estado interventor para um Estado desenvolvedor de mercados.

Não é apenas o Estado que se adequa a essa nova racionalidade neoliberal, mas toda a sociedade passa a ser concebida como um “mercado”, no qual cada sujeito é uma “empresa” que está em contínua concorrência. Essa nova racionalidade passa a ser a mediadora de todas as relações sociais: “*o homem neoliberal é o homem competitivo, inteiramente imerso na competição mundial*”(ibid: 328)

A competição está presente até na esfera da subjetividade dos indivíduos, pois a própria vida passa a ser vista como uma empresa, ou seja, um capital a ser continuamente valorizado e na qual o indivíduo é empreendedor de si mesmo. Para Dardot e Laval, o neossujeito deve sempre “*naturalizar*” as regras do jogo neoliberal, isto é, se adaptar à nova realidade do Estado-empresarial – na qual previdência, saúde, educação e lazer são produtos que os consumidores



(cidadãos) têm a “*liberdade de escolher*” e adquirir – e conviver com o desemprego permanente, a precarização das relações de produção e das relações sociais de produção.

A naturalização do risco, a responsabilização individual pelas consequências de suas escolhas e a transformação dos indivíduos em sujeitos empreendedores de si, que estão em contínua competição e concorrência com os demais sujeitos empreendedores, são facetas dessa nova razão-mundo. Em contrapartida, essa mesma razão-mundo exige que o sujeito neoliberal se supere continuamente, seja flexível para acompanhar as mudanças impostas pelo mercado, se adapte às contínuas variações da demanda do mercado e assuma sempre os riscos.

Contudo, a impossibilidade de governar um “mundo que se tornou ingovernável, em virtude de seu próprio caráter global”, e a infinita responsabilização dos indivíduos por seu próprio destino, sempre atendendo ao imperativo (inalcançável) de ser “*bem-sucedido e feliz*”, produzem uma sociedade esquizofrênica e doentia.

A crise financeira global não anunciou o fim do neoliberalismo, e, muito pelo contrário, apontou para um neoliberalismo que se tornou hoje a racionalidade dominante, e, por esse motivo, não será a crise que anunciará seu fim, uma vez que essa racionalidade, pois ele:

“tomou corpo num conjunto de dispositivos discursivos, institucionais, políticos, jurídicos e econômicos que formam uma rede complexa e movediça, sujeita a ajustes em função do surgimento de efeitos não desejados, às vezes contraditórios com o que se buscava inicialmente”

ibid: 384.

A nova razão do mundo é uma tentativa bem-sucedida de mostrar que essa razão neoliberal não se restringe apenas à esfera econômica, mas atravessa e envolve todas as dimensões da vida humana. Tudo isto nos leva a um pessimismo frankfurtiano, no qual não há uma saída viável no horizonte, não temos ainda formas inéditas de subjetivação que possibilitem colocar em xeque o poder da razão neoliberal.

3.A escola neoliberal

Afirmar que a escola – especialmente a pública – está em crise é dizer o óbvio, pois, pela própria razão de ser, ela estará sempre em crise, isto é, permanentemente fazendo a autocrítica e desenvolvendo a crítica. Entretanto, o que Christian Laval afirma é que está em andamento um projeto globalizado para anular a ideia republicana de uma escola pública orientada para os interesses da maioria da população.

Ele entende a escola republicana como o lugar que contrabalançava as tendências desagregadoras das sociedades ocidentais marcadas pela intensa profissionalização e pela disputa por interesses particularistas. Tal escola estaria preocupada com a formação do cidadão em todas as suas dimensões e centrada no valor social, cultural e político do saber, sem esquecer o lado profissional. Se a escola republicana põe ênfase na formação do cidadão, a neoliberal se orienta pela satisfação do usuário, cliente, consumidor. Nessa perspectiva, não é a sociedade, por meio do poder público, que deve garantir a todos os seus membros o acesso à educação e



cultura; são os indivíduos que precisam capitalizar recursos privados para sua formação pessoal, habilitando-se a participar do mercado de forma mais qualificada.

Em nome de uma nova reforma da escola – depois de tantas – há um projeto em andamento na Europa, prestes a chegar ao Brasil, que o autodenomina projeto neoliberal da escola. Este cenário é analisado a partir de documentos emitidos por órgãos internacionais como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e a Organização Mundial do Comércio (OMC) e até por uma série de organismos europeus e canadenses.

Numa racionalidade neoliberal, a escola deve estar voltada para a produção de “capital humano” a serviço da empresa, ou o seu envolvimento nesta nova fase do capitalismo mundializado; deve ser focado sob o dogma do mercado, ou como se introduziu a lógica do mercado no campo educacional; por último, trata do poder e gerenciamento na escola neoliberal, ou de como se administra uma escola tal qual uma empresa, com um produto que deve ser competitivo no mercado.

Ao analisar o discurso neoliberal contra a escola pública, é importante notarmos as imagens da criança-rei, da empresa divinizada, do gerenciamento educativo, do estabelecimento descentralizado, do pedagogo não-diretivo, do avaliador científico e da família como consumidora de ensino passam a ter sentido no contexto do ideário que considera a educação um bem essencialmente privado cujo valor é antes de tudo econômico (LAVAL, 2024).

Analisando os conceitos apresentados no parágrafo anterior, vamos desconstruir cada um deles, buscando suas implicações para uma educação “neoliberal”. A criança-rei é vista como sendo o centro de tudo, com seus desejos e necessidades colocados em primeiro lugar sendo muitas vezes sem limites. As Implicações desta forma de se relacionar com as crianças, se por um lado, estimula a autoestima e a autonomia da criança, por outro pode levar a uma educação permissiva, sem limites claros, dificultando a construção de valores e a convivência em sociedade.

No conceito de empresa divinizada, a escola é comparada a uma empresa, com foco em resultados, eficiência e competitividade. O que pode levar a uma visão mercadológica da educação, priorizando a quantidade sobre a qualidade e negligenciando aspectos como a afetividade e a formação integral do aluno.

O gerenciamento educativo é a aplicação de técnicas de gestão empresarial à educação, com o objetivo de otimizar processos e alcançar metas, o que significa que se aplicado de forma excessiva, pode desumanizar a educação, transformando os alunos em números e os professores em meros executores. Enquanto o estabelecimento descentralizado, ou seja, a instituição de ensino com maior autonomia para tomar decisões e adaptar-se às suas particularidades pode gerar desigualdades entre as escolas, dependendo dos recursos e da capacidade de gestão de cada uma.

Dentro da racionalidade neoliberal, a família deve ser vista como consumidora de ensino, ou seja, a família é vista como um cliente que escolhe a escola como um serviço, buscando a



melhor opção para seus filhos, o que significa que famílias com alta renda buscarão os melhores colégios, o que pode privilegiar interesses particulares em detrimento do bem comum.

Enfim, a visão da criança-rei pode ser reforçada pela ideia da família como consumidora de ensino, onde os pais buscam atender a todos os desejos de seus filhos. O gerenciamento educativo e a figura do avaliador científico podem contribuir para uma visão mais empresarial da escola, com foco em resultados e eficiência.

Laval afirma que o novo ideal pedagógico é a formação de trabalhadores autônomos e indivíduos flexíveis, pois é disso que a sociedade globalizada necessita para crescer e progredir. Nesse sentido, as atividades escolares têm um custo e devem apresentar rendimento, porque a escola trabalha com uma mercadoria – a formação – igual às outras e que, de acordo com Claude Allegre, ex-ministro francês, se transformará no “[...] *grande mercado do século XXI*.”³

Também é importante notar que os projetos de avaliação constante e aperfeiçoamento contínuo do sistema educacional demonstram que ele deve estar a serviço da competitividade econômica e estruturado como um mercado; para tanto, deve ser gerenciado como uma empresa. Ser contrário a essa tendência pode significar ser acusado de conservador, de trair as inovações que estão sendo trazidas pelo novo sistema. Sistema que está em guerra com a escola pública de caráter republicano. A chamada escola neoliberal é ainda uma tendência com forte possibilidade de se ampliação e mostra o que está ocorrendo em vários países considerados desenvolvidos, apresentando criticamente a maneira pela qual a escola está sendo esboçada nestes países.

Aqui no Brasil essa tendência também está em franco desenvolvimento, seja pela evolução das matrículas em escolas universitárias particulares, seja nos chamados cursos de especialização, ou mesmo na crescente mudança no visual dos edifícios das escolas em todos os seus níveis.

A proposta que se está vendendo como um produto (educação) está diante de nossos olhos. Quem ainda não estiver convencido procure observar com mais vagar a propaganda que as escolas, desde o maternal até a pós-graduação, fazem em todos os meios de comunicação. Assim, teremos a dimensão exata das ideias de Laval que não constituem fantasmagoria, e a realidade cotidiana da educação.

4. A crise da educação em Moçambique

Apesar dos esforços, a qualidade da educação em Moçambique ainda é um desafio. A pressão por resultados e a influência de modelos neoliberais podem, por vezes, comprometer o objetivo primordial da educação, que é o desenvolvimento integral do ser humano. Assim, nas últimas décadas, a educação tem sido considerada um sector crucial para a melhoria da qualidade de

³ LAVAL, Christian. **A escola não é uma empresa**. O neo-liberalismo em ataque ao ensino público. Trad. Maria Luiza M. de Carvalho e Silva. Londrina: Planta, 2004.



vida das pessoas assim como para o desenvolvimento económico e social sustentável das nações, particularmente nas regiões menos desenvolvidas.

No entanto, o neoliberalismo tem exercido uma influência significativa na educação em Moçambique, tal como em muitos outros países em desenvolvimento. Essa influência se manifesta de diversas maneiras, impactando as políticas educacionais, o currículo, o financiamento e a própria concepção da educação, os principais impactos são:

Influência de Organismos Internacionais: Organismos como o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Mundial, a UNICEF e a UNESCO, que são importantes financiadores do orçamento do Estado moçambicano, exercem considerável poder na definição das políticas educacionais do país. Essa influência frequentemente alinha as políticas com a agenda neoliberal global.

Parte dos objectivos de Desenvolvimento Sustentável, adoptados pelas Nações Unidas como um programa de ação para todos os países com o objetivo de, em 2030, as nações tenham mais paz e prosperidade, consagram essa prioridade. Os objetivos adoptados reconhecem que os resultados de um afetam os restantes e conseqüentemente o desenvolvimento tem que ser balanceado nos sectores económico, social e de ambiente sustentável. A educação tem um papel primordial, pois o saber fazer, a criatividade e a tecnologia são pilares para o desenvolvimento (PNUD, 2021).

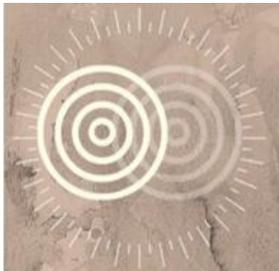
Entre outros, um dos objetivos é que em 2030 todas as raparigas e todos os rapazes terminem a educação primária e secundária de qualidade e sem gastos para as famílias. Outros objetivos salientam a necessidade de se garantir que todas as mulheres e homens tenham acesso a formação técnica e vocacional assim como à educação terciária, incluindo Universidade. Atingir educação inclusiva e de qualidade permite ainda que a mulher tenha um papel mais ativo na sociedade (PNUD, 2021) e é, comprovadamente, um dos veículos mais poderosos para a realização do desenvolvimento sustentável.

Moçambique é um país com cerca de 31 milhões pessoas em 2022 (INE, 2019), com uma elevada taxa de crescimento populacional – a população em 2007 foi de cerca de 20 milhões e em 2017 foi de 27 milhões - um dos mais elevados do mundo.

O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do país está entre os mais baixos do mundo nos últimos anos, tendo um valor de 0,456 em 2019 (PNUD, 2020), o que deixa o país na 181.^a posição no ranking do IDH de 189 países.

Em contexto do mundo capitalista marcado pela revolução tecnológica acelerada, em que a força do trabalho é uma mercadoria, cujo preço depende cada vez mais de habilidades adquiridas nos bancos escolares, os trabalhadores encaram a educação como a senha necessária para ingresso e permanência no emprego. A escola continua a ser vista como a porta de entrada para o mundo do trabalho e condição para a sobrevivência.

A educação e trabalho fazem parte da mesma dimensão e podemos inferir como uma dimensão humana, ou seja, essas duas categorias dizem respeito somente ao ser do homem. Segundo Karl Marx (1964), trabalho manual (prática) e trabalho intelectual (teoria) deveriam associar-se, ou



seja, combinação entre o trabalho produtivo e a educação (politécnica) considerando que a primeira finalidade da vida é a manutenção e a reprodução de si mesma. Desse modo, Gramsci (2004) introduz o conceito da escola unitária, que procura salvaguardar a relação entre o trabalho manual e trabalho intelectual. Entretanto, a educação pode ser entendida como processo de formação da personalidade do homem para a vida e trabalho na sociedade, na medida que se torna um suporte na efetivação do homem na intervenção e transformação do mundo.

Assim sendo, há uma necessidade de distinguir educação técnica e tecnicista. Isto é, educação técnica refere-se aos processos de manipulação do mundo material; e a educação tecnicista por sua vez enfatiza a predominância da mecanicidade dos mesmos. Entretanto, educação como a prática técnica é trabalho por seus procedimentos burocráticos e também por sua dinâmica. Errôneo pensar educação distinto do trabalho, pois, a educação aumenta a produtividade e produz o conhecimento técnico exigido pelo acelerado crescimento econômico no mundo de trabalho.

No entanto, esta ênfase na formação numa perspectiva tecnicista, visando principalmente a formação de indivíduos capacitados para atender às demandas do mercado de trabalho. Essa abordagem reflete a lógica neoliberal de preparar a mão de obra para a produção e a competitividade econômica. Estas reformas curriculares influenciadas pela agenda neoliberal podem não atender plenamente à realidade contextual e às necessidades específicas do país.

Portanto, na concepção da educação prática, a escola procura valorizar as ações didáticas e a mesma tem maior probabilidade de proporcionar ao educando apropriados métodos para o aprendizado e, aos professores, a possibilidade do desenvolvimento das competências necessárias para implementar as ações requeridas. Na mesma ordem de ideia, Gramsci (2004) salienta que devemos conceber o trabalho como um princípio educativo.

Assim o Ensino Técnico Profissional tem como missão garantir aos cidadãos o acesso a uma formação científico-técnica altamente qualificada, para responder às necessidades do desenvolvimento econômico e social. Diz também que esse ensino técnico tem como visão a transformação num subsistema mais flexível, articulado, inovador, dinâmico, autônomo e sustentável, reconhecido, valorizado, compartilhado por todos os parceiros sociais, com capacidade de adaptação e com respostas às mudanças, acessível a todos, com oferta de programas de formação flexíveis, que promovam competências profissionais, relevantes, que preparem os indivíduos para o mundo de mercado e para a vida, que contribua para o Desenvolvimento dos Recursos Humanos de Moçambique e com um sistema de Avaliação e Certificação.

O Ensino Técnico-Profissional estrutura-se neste momento em dois níveis: o nível básico e o nível médio, ambos com a duração de três anos, e é organizado por ramos: comercial, industrial e agrícola. O critério mínimo de ingresso é a conclusão da 7ª classe para o nível básico, e, para o nível médio, a conclusão da 10ª classe do Ensino Secundário Geral ou do 3º ano do nível básico do Ensino Técnico-Profissional. Este nível de educação não é gratuito, havendo cobrança de propinas. O Ensino Técnico-Profissional está numa fase de reforma, com enfoque na introdução de um sistema educativo modular, seja ao nível básico, seja ao nível médio, que



vai resultar em diferentes tipos de certificados (PLANO ESTRATÉGICO DA EDUCAÇÃO, 2012-2016: 14).

Observa-se uma crescente privatização do ensino em Moçambique, o que pode levar à inferiorização da escola pública, que muitas vezes enfrenta falta de recursos e infraestrutura inadequada. As políticas neoliberais frequentemente promovem a descentralização da gestão educacional, transferindo responsabilidades para as escolas e comunidades locais. Embora possa haver benefícios, em contextos de desigualdade, isso pode exacerbar as disparidades existentes.

No contexto moçambicano, a relação da educação e mundo de trabalho é marcada por um certo desnivelamento, ou seja, “*nota-se um desfasamento entre as mudanças que ocorrem no mundo do trabalho e o perfil do trabalhador ingresso nas Instituições da educação moçambicana*”(GONÇALVES, 2015: 8). E, segundo o mesmo autor, um dos problemas desse desnivelamento entre educação e mundo de trabalho, no sistema educacional moçambicano, é a falta de escolas técnicas vocacionais e profissionais de educação terciária, o que se traduz no pouco número de trabalhadores com uma qualificação profissional que esteja em consonância com as mudanças no mundo do trabalho exigidas pelos empregadores.

O ensino técnico-profissional contribui para o aumento da produtividade e da qualidade da produção nas empresas, tornando-se, por isso, em fatores dinamizadores do desenvolvimento económico do país em geral o Governo considera o ensino técnico-profissional como uma das grandes prioridades de intervenção, pois investir neste subsistema de educação é criar condições para os moçambicanos adquirirem habilidades e competências que lhes permitam participar na produção efetiva e na promoção do auto-emprego, bem como na abertura para o empreendedorismo.

Podemos inferir que a educação tem sido, para as sociedades, um meio pelo qual se transmitem e se conservam os aspectos culturais de um povo de geração em geração, e também de transmissão de conhecimento científico. Nesse sentido, a educação é um eterno processo de aperfeiçoamento, amadurecimento, refinamento das culturas humanas e da ciência. A realidade moçambicana, hoje, chama-nos a refletir sobre a necessidade de uma educação que possa responder às nossas inquietações, pensando sobre a questão de como a escola pode contribuir para a formação de seus membros em nossa sociedade contemporânea. O rumo da educação moçambicana aos nossos dias tende a caminhar num paradigma centralizado no saber fazer, ou seja, ensino técnico profissional.

Entretanto, o Ensino Técnico em Moçambique desempenha um papel preponderante, isto quer em termos socioeconômicos, quer em termos históricos e sendo também muito relevante na promoção social do trabalho. Os cursos profissionais tendem a corresponder à opção capaz de minimizar as críticas vindas do Ensino Geral, no campo da empregabilidade.

As aplicações desses conhecimentos na vida prática do estudante do Ensino Técnico Profissional só serão possíveis se existirem melhores condições de trabalho, nomeadamente: o foco prático do ensino e a sua conexão ao mundo do trabalho; melhoramento de infraestruturas e a existência de um quadro de pessoal docente qualificado, pois, muitos dos professores que lecionam neste subsistema ensino desconhecem os princípios psicopedagógicos que estão



subjacentes à organização e ao funcionamento da estrutura curricular por módulos para o desenvolvimento de competências nos cursos profissionais.

5. Cortes drásticos e falta de reajustes ameaçam qualidade do ensino em 2025 no Rio Grande do Sul

De acordo com o levantamento, o reajuste nas despesas com a educação em 2025 (+3%) não alcança sequer a inflação projetada para o período (3,97%). Na comparação entre 2024 e 2025, percebe-se uma migração de despesas com pessoal para despesas correntes e não há previsão de reajustes para a categoria, mesmo com a Lei do Piso Nacional do Magistério ou ainda com as alterações nas tabelas salariais das(os) servidoras(es), introduzidas pela Lei 16.165/2024.

Partindo dos números disponibilizados pelo próprio governo do Estado, podemos comprovar o que o CPERS vem advertindo quase que diariamente: as prioridades do governo Eduardo Leite (PSDB) e da secretária da Educação, Raquel Teixeira, para a educação pública estadual, não correspondem à realidade do chão das escolas.

A redução orçamentária em setores cruciais como Alimentação Escolar (-71), Manutenção das Escolas (-5) e Aperfeiçoamento de Educadoras(es) (-29%) sugere uma política educacional que carece de coerência e sensibilidade com as necessidades básicas do sistema.

Um dos aumentos mais expressivos ocorre no setor de Avaliação, com um salto de 367% no orçamento destinado ao Sistema de Avaliação Educacional do Rio Grande do Sul (SAERS) e outras ações de recuperação de aprendizagem. Embora esse crescimento possa indicar uma maior preocupação com a mensuração do desempenho escolar, é necessário ponderar até que ponto a ênfase em avaliações promove a real qualidade da educação, sobretudo em um cenário em que os recursos destinados à infraestrutura e bem-estar das(os) estudantes e trabalhadoras(es) estão em declínio

. Outro ponto que desperta preocupações é o aumento de 356% no orçamento para Remuneração de Não Servidoras(es), que inclui gastos com agentes políticos, cargos comissionados e terceirizações. Esse dado sugere uma priorização de políticas de contratação temporária e consultorias externas, em detrimento de investimentos mais duradouros e estruturantes no quadro permanente de servidoras(es). Tal movimento pode refletir uma tendência de precarização do serviço público e fragilidade no planejamento de longo prazo

A privatização também ganhou destaque na previsão orçamentária para o próximo ano. Ações educacionais ou não, desenvolvidas por meio de parcerias, incluindo a tutoria pedagógica terão um aumento de 47%, passando de R\$ 57,54 milhões para R\$ 84,51 milhões, representando um acréscimo de R\$ 26,97 milhões, o que sugere o avanço continuado de iniciativas de privatização.

Essa é uma amostra do que está por vir com a concessão da gestão de escolas estaduais para a iniciativa privada, projeto em curso por vontade do governador Eduardo Leite (PSDB).



Conclusão

É importante notar que o debate sobre o impacto do neoliberalismo na educação é complexo e multifacetado. Enquanto alguns argumentam que certas políticas podem trazer eficiência e inovação, outros apontam para o risco de mercantilização da educação e o aprofundamento das desigualdades sociais. Mas, um fato incontestável é que tanto no Brasil como em Moçambique, a busca por um sistema educacional que promova o desenvolvimento integral e equitativo continua sendo um desafio crucial no contexto das influências neoliberais. Assim, acreditamos que num regime neoliberal o impacto nas políticas educacionais é esvaziar a escola “republicana” e, em seu lugar, inserir a lógica empresarial calcada na competição e na geração de lucros, apartada de preocupações sociais, contando com noções transferidas da atmosfera empresarial para a vida política e social. A busca incessante do mundo corporativo por aquilo que julga como “bons resultados” foi capaz de transmutar a identidade e as pautas de muitos movimentos ambientalistas através do acionamento de tecnologias sociais de cooptação de lideranças, lobby político pela flexibilização de leis (ambientais, fiscais, trabalhistas etc.) e tentativas de impedimento à participação cidadã nos processos decisórios, persuadindo a opinião pública em favor de uma falsa inevitabilidade de danos ambientais e necessidade dos investimentos empresariais.

As corporações foram os grandes atores sociais consagrados pelo neoliberalismo, tendo seu poder de movimentação de capitais e de penetração territorial potencializados, o que implica também no poder mais alargado para ditar as regras.

Por utilitarismo, entende-se que é uma lógica que concebe a educação como um mero recipiente de oportunidades, vazio de um conteúdo sociocultural, mensurável, rentável, que se preocupa com os meios técnico-científicos pelos quais seus processos educacionais serão explorados, e considera a educação como único, ou seja, capaz de atingir todas as frações da sociedade de maneira equânime para a formação de mão de obra necessária. A ideia – exitosa – destes atores sociais era antecipar-se aos conflitos, produzindo consenso e absorvendo os movimentos contestatórios ao circuito hegemônico de desenvolvimento através de sua cooptação.

Referências bibliográficas

Azevedo, J., & Abreu, J. M. (2007). Ensino profissional em África: Falácia ou oportunidade? O caso das escolas profissionais em Moçambique. *Revista Portuguesa de Investigação Educacional*, 5, 5–42.

Dardot, P., & Laval, C. (2016). *A nova razão do mundo: Ensaio sobre a sociedade neoliberal* (p. 7). Editora Boitempo.

Foucault, M. (2008). *O nascimento da biopolítica*. Martins Fontes.



Gonçalves, A. P. (2015). *O papel da educação superior no desenvolvimento socioeconômico e cultural de Moçambique*. ISTAC.

Gramsci, A. (2004). *Cadernos do cárcere. Vol. 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo* (C. N. Coutinho, Trad.). Civilização Brasileira.

Laval, C. (2004). *A escola não é uma empresa: O neoliberalismo em ataque ao ensino público* (M. L. M. de Carvalho e Silva, Trad.). Planta.

Laval, C. (2018). *Foucault, Bourdieu et la question néolibérale*. La Découverte.

Macamo, M. E. (2015). *Insucesso escolar em Moçambique: Escola Secundária Graça Machel* [Dissertação de mestrado, Universidade Aberta]. Departamento de Educação e Ensino a Distância, Universidade Aberta.

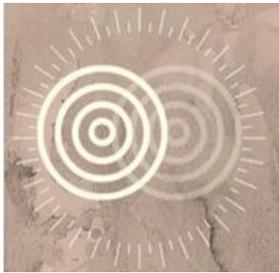
Marx, K. (1964). *Manuscritos econômico-filosóficos*. Edições 70.

Ministério de Educação. (2007). *Plano Curricular do Ensino Secundário Geral (PCESG): Objectivos, políticas, estrutura, plano de estudos e estratégia de implementação*. Moçambique.



Luiz Roberto Zanotti
luizzanotti2@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier



Neonildo Artur dos Santos Pente

neo.pente@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



A INFLUÊNCIA DAS FILMADORAS VX NO IMAGINÁRIO SKATISTA

**LA INFLUENCIA DE LA VIDEOCÁMARA VX EN LA IMAGINACIÓN DEL
SKATEBOARD**

THE INFLUENCE OF VX CAMCORDERS ON SKATEBOARDING IMAGERY

Elson Faxina
PPGARTES-UNESPAR
elfaxina@gmail.com

Luiz G. Barros
UFPR.
luiz_gustavobs@outlook.com

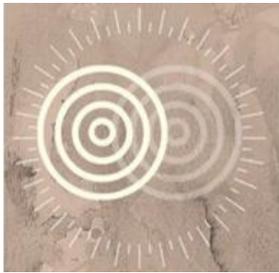
Resumo

A Filmadora Sony DCR-VX1000 é uma das câmeras que mais gravaram filmes e vídeos icônicos e históricos no universo do skate, e mesmo após quase duas décadas do fim de sua fabricação ainda é a câmera mais usada e admirada por grande parte dos skatistas. A estruturada VX é ideal para filmar skate e o seu uso criou uma certa cultura, com muitas histórias dentro da cena audiovisual skatista. Em função disso, o objetivo deste estudo foi analisar a influência dessas câmeras no imaginário de produtores de vídeos de skate e, conseqüentemente, skatistas. As metodologias utilizadas foram estudos de estéticas, entrevistas com 'VX makers' e análises artístico-culturais, tomando como base em diversos autores, como Giuslaine Dias, Henri Lefebvre, Umberto Eco e Stuart Hall. Entre os resultados colhidos estão o levantamento dos aspectos favoritos das filmadoras para os makers, a identificação da existência de um certo culto a essa câmera a partir da admiração e sua história, a associação das câmeras VXs à praticidade nos registros em 'picos' de skate e, conseqüentemente, o desenvolvimento de características narrativas próprias do universo audiovisual skatista por elas possibilitadas.

Palavras-chave: Skate, Câmera, Audiovisual, Estética, Sony DCR-VX1000.

Resumen

La videocámara Sony DCR-VX1000 es una de las cámaras que grabó las películas y vídeos más icónicos e históricos del universo del skate, e incluso después de casi dos décadas desde que terminó su producción, sigue siendo la cámara más utilizada y admirada por la mayoría de los skaters. La estructura VX es ideal para filmar skate y su uso ha creado una cierta cultura, con muchas historias dentro de la escena audiovisual del skate. Por tanto, el objetivo de este estudio fue analizar la influencia de estas cámaras en la imaginación de los productores de vídeos de skate y, en consecuencia, de los patinadores. Las metodologías utilizadas fueron



estudios estéticos, entrevistas a 'VX makers' y análisis artístico-culturales, basados en varios autores, como Giuslaine Dias, Henri Lefebvre, Umberto Eco y Stuart Hall. Entre los resultados recogidos están el relevamiento de los aspectos predilectos de las video cámaras por los realizadores, la identificación de la existencia de un cierto culto a esa cámara, basado en la admiración y su historia, la asociación de las cámaras VX con la practicidad en grabaciones en spots de skate y, en consecuencia, el desarrollo de características narrativas propias del universo audiovisual del skate posibilitadas por ellas.

Palabras clave: Skate boarding, Cámara, Audiovisual, Aesthetics, Sony DCR-VX1000.

Abstract

The Sony DCR-VX1000 camcorder is one of the most iconic and historically significant cameras in the skateboarding world, having filmed countless legendary films and videos. Even nearly two decades after its discontinuation, it remains one of the most widely used and admired cameras among skateboarders. The structure and features of the VX are ideal for filming skateboarding, and its use has created a unique culture with many stories within the skateboarding audiovisual scene.

The aim of this study was to analyze the influence of these camcorders on the imagery of skate video producers and, consequently, skateboarders. The methodology included aesthetic studies, interviews with 'VX makers', and artistic-cultural analyses based on various authors, including Giuslaine Dias, Henri Lefebvre, Umberto Eco, and Stuart Hall.

Among the findings are the identification of the most valued features of these camcorders among video makers, the recognition of a certain cult surrounding this camera rooted in admiration and history, the association of VX cameras with practicality in capturing footage at skate spots, and the development of unique narrative characteristics within the skateboarding audiovisual universe made possible by their use.

Keywords: Skateboarding, Camera, Audiovisual, Aesthetics, Sony DCR-VX1000.



“O que é legal e mágico no skate é que você pode escolher a sua cena[...]. O skate ainda tem suas opções, ainda tem sua liberdade. Não é só isso aqui e pronto! Ainda é arte. Está perigosamente próximo de ser cooptado de uma vez por todas, e não ser mais arte. E virar essa coisinha estranha de esporte. Mas, f*dam-se, cara, eles nunca vão conseguir. Porque enquanto a molecada souber qual é a real, a gente vai estar bem. E a molecada sabe qual é. A molecada sempre soube qual é. Skate é para crianças, é um brinquedo. A gente é um bando de marmanjo correndo por aí, brincando de Peter Pan.”

Jeff Grosso, descanse em paz!

Introdução

As filmadoras Sony DCR-VX1000, VX2000eVX2100, criadas pela marca Sony, no Japão, em 1995, 2000 e 2003, respectivamente, revolucionaram o audiovisual da época. Isso porque novos formatos de vídeo e gravação (as fitas mini-DV [DigitalVideo-Cassette]) foram implementados a partir dessas filmadoras. A praticidade que as fitas - de menor tamanho comparado às fitas VHS ou Hi8 - trouxeram para o manuseio durante as gravações e o design super prático das câmeras, introduzindo o “handle” - alça fixada na parte superior da câmera para segurá-la e facilitar o manuseio, a estabilidade e o controle durante a captura de imagens - junto ao microfone, fez as filmadoras virarem a paixão de criadores de audiovisual dentro da cultura do skate.

O boom em produções de vídeos de skate com essas câmeras fez a imagem das produções ficarem muito marcantes, pelas possibilidades oferecidas por essas filmadoras registrando as singularidades próprias dos movimentos do skate, criando uma estética particular no universo audiovisual. Associado a esses movimentos próprios das cenas de skate, as cores, o modo de zoom, a nitidez e até o ruído são únicos. O formato de corte de tela nativo na proporção 4:3 - em que a largura da tela é de 4 unidades por 3 unidades de altura - mostra a dinâmica da imagem que, por ser menos horizontal que câmeras HD (16:9), centraliza as ações e faz com que o skatista se torne uma figura única na cena.

Da época da sua criação até o fim da sua fabricação (1995-2007), a grande maioria dos filmmakers foi influenciada pelas VXs e o seu visual em vídeos nesse período, consolidando uma estética que permanece na atualidade. Com foco nesse formato de registro audiovisual, esta pesquisa buscou entender como a sua influência na referência para criadores de vídeo - antigos ou novos, que carregam o legado - age mesmo anos após essas filmadoras deixarem de ser fabricadas.

Skate como cultura e arte

Esta pesquisa buscou abrir um leque de oportunidades para diversos caminhos que se entrelaçam entre skate, conceitos do audiovisual e as questões culturais e artísticas. Cabe



destacar, no entanto, que quando falamos de cultura aqui a tomamos no seu sentido lato sensu e não stricto sensu. Entendemos sim que cultura é um conceito amplo que representa o conjunto de tradições, crenças, costumes, práticas de determinado grupo social, como a soma de padrões de comportamentos humanos e que envolve conhecimentos, experiências, atitudes, valores, religiões, línguas, estrutura social, noção de tempo, conceitos de universo... Como afirma Stuart Hall (2016), cultura é um sistema de representação, um conjunto de significados compartilhados em uma sociedade que são produzidos e transmitidos por meio da linguagem e de diversos outros símbolos. Não é, portanto, apenas um conjunto de valores, tradições e costumes estáticos, mas um processo dinâmico e fluido de produção e interpretação de significados, que molda as práticas sociais e as relações de poder. A linguagem é, portanto, “um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura” (Hall, 2016: 18).

Mas aqui abordamos o conceito de cultura apenas como uma prática comum a um nicho social, um grupo específico de pessoas que partilham interesses, necessidades, características e comportamentos semelhantes, como práticas corporais, vestuário, linguagem, visões de mundo, sentidos de tribo, conforme explica Maffesoli (2014): são grupos de pessoas que se unem por interesses comuns, hábitos, ideias, gostos estéticos ou musicais, que os distinguem de estruturas sociais mais amplas e impessoais. Podemos dizer, então, que cultura aqui sintetiza o modo de ser dessa tribo urbana.

O mesmo ocorre quando tratarmos de arte, que a entendemos sim como uma manifestação humana marcada pela expressão da criatividade, tradicionalmente por meio da música, dança, pintura, escultura, teatro, literatura, cinema... É uma forma de comunicar ideias, emoções e experiências por meios que buscam transmitir uma mensagem estética, conceitual. Para Walter Benjamin (1936), a arte não é meramente uma forma de linguagem ou expressão, mas um espaço onde a verdade é preservada e a memória é perpetuada. A obra de arte, para ele, possui uma ‘aura’, um caráter único e inseparável do seu contexto histórico e do ‘aqui e agora’ da sua criação. Contudo, tomamos aqui a arte especialmente para diferenciar duas práticas de skate, a do esporte e a da expressão de criatividade pessoal e coletiva no âmbito do skate. A diferença, portanto, reside na natureza e finalidade do esporte e da arte.

O esporte é uma atividade prática, geralmente com regras e objetivos, que busca conquista de resultados por meio da competição. Já a arte é uma forma de expressão criativa e subjetiva, que visa a comunicação de emoções, ideias e experiências por diferentes meios. Claro que as duas áreas podem se interligar e influenciar-se mutuamente, mas aqui buscamos fixar nossa reflexão em torno da prática do skate genuinamente como expressão criativa não competitiva. Trata-se, portanto, de explicitar expressões criativas individuais de equilíbrio sobre rodas vencendo obstáculos urbanos, numa forma de subversão desses espaços arredios a um modo de não mobilidade humana. Eis, portanto, o papel da arte como uma ferramenta de reflexão e pugnando por mudança social. Se há uma competição aqui não é entre indivíduos, mas entre o humano e o ambiente, criado por humanos.

Portanto, tomamos o skate como manifestação artístico-cultural, fugindo do paradigma do skate como esporte, como vem sendo difundido especialmente ao se tornar um esporte olímpico, para vê-lo como um “elemento de expressão sociocultural que possui grande influência na cultura da juventude urbana contemporânea” (Dias, 2011: 10).



Feito esses esclarecimentos conceituais, podemos adentrar em nossas pesquisa e reflexões. Num primeiro contexto a pesquisa aborda o aspecto do skate como ferramenta no direito à cidade (Lefebvre,2001), que, em conjunto à associação (Simmel, 2006) de seus praticantes, criou uma certa cultura do skate street que é alimentada e documentada em obras audiovisuais.

“A maioria dos praticantes de skate é jovem e faz uso do skate na cidade, isto é, na maioria das vezes as fotografias veiculadas por essas mídias retratam os skatistas em ação nas ruas, andando sobre bancos, saltando escadas, deslizando por corrimãos. Embora exista uma grande quantidade de pistas de skate, construídas por órgãos públicos ou empresas particulares, muitos skatistas praticam no espaço urbano das ruas”. (Brandão, 2011: 20)

A respeito do audiovisual, analisa-se a estética das VX se os seus impactos estéticos e culturais em uma produção audiovisual de skate. Com esse caminho, pode-se fazer a relação entre tecnologia e memória, visto que a tecnologia pode ser usada para preservar e transmitir a memória cultural, como reivindica Benjamin (1936) ao tratar do audiovisual de então.

“Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade”. (Benjamin, 1936: 189)

Para assimilar a complexidade do skate como esfera cultural essa pesquisa se embasa nos campos de análise dos estudos culturais, da multiculturalidade e da identidade por um ponto de vista histórico social, porém, sem deixar de lado o fator antropológico, ainda que ligeiramente, dessa prática. Isso porque o skate boarding carrega de maneira muito forte tanto aspectos sociais, pela conexão social dos praticantes como tribo, quanto aspectos antropológicos, pela relação skatista/indivíduo.

“Como, para Michel Maffesoli, “nas selvas de pedra[...]a tribo desempenha o papel que era o seu na selva stricto sensu” (2001: 23), a convivência na aparência servia como solda social entre os skatistas, e a sua comparação com a palavra “tribo” busca exprimir justamente esse fator de união”. (Brandão, 2011: 62)

Ou seja, adotamos a multidisciplinaridade e consideramos aqui o skate como uma prática que extrapola a singularidade de estudos ‘exclusivamente sociais’ ou ‘exclusivamente antropológicos’, buscando nessas duas áreas científicas elementos para a compreensão do fenômeno pesquisado, sem necessariamente aprofundarmos nelas, por não ser o foco desta pesquisa. Por isso mesmo, cabe destacar que o objetivo geral desta pesquisa foi estudar a relação direta e indireta das filmadoras VXs na cultura do skate para compreender de que forma os vídeos produzidos na época de sua fabricação (1995-2007) influenciaram e ainda influenciam novos produtores de vídeo e skatistas.



Para materializar esse objetivo, analisamos os aspectos e as características das filmadoras Mini-DV que causam influência estética e social em produtores de vídeos de skate com VX em alguns locais do Sul e Sudeste do Brasil; estudamos se existe uma recusa a câmeras HD entre esses produtores; buscamos identificar e analisar as principais obras audiovisuais referenciais e inspiradoras de um grupo de makers em atuação e entender se há uma espécie de ‘culto’ a essas câmeras Mini-DV e como ele acontece.

A proposta desta pesquisa nasce da experiência pessoal surgida na infância de Luiz Gustavo Barros, um dos autores deste artigo:

“Em meados de 2007 tive meu primeiro contato com o skate, presente de meu tio (skatista desde os anos 90) que me ensinou a montá-lo com peças antigas e usadas que ele tinha. Não foi aquela paixão à primeira vista. Acredito que por ainda ser novo - sete anos à época - não entendia tudo que o skate é. Foi apenas três anos depois que meus olhos começaram a brilhar para essa ferramenta de reinterpretar espaços. Ao passar dos anos praticando percebi que o skate apresenta diversos aprendizados e dogmas, seja de autoconhecimento ou de socialização, seja do uso e pertencimento da rua e do espaço público, seja da integração e inclusão social ou então a simples sensação de pertencimento a algo”. (Barros, 2023)

Em busca de um tema como projeto do trabalho de conclusão do curso de Publicidade e Propaganda, na Universidade Federal do Paraná, em 2023, Luiz Gustavo decide pesquisar uma prática vivenciada por ele como paixão, que ele diz ser mais como arte, menos como esporte.

“Isso porque, além de identificar esses aprendizados ao praticar durante esses 16 anos, todo esse conjunto de sensações e vivências foi e é documentado por marcas de skate, “crews”, produtores independentes, cineastas, revistas, lojas de skate e portais, que valorizam mais a arte dos skatistas do que a competição própria do esporte. Além de manobras, que são uma arte própria, os vídeos sempre documentam a convivência e as interações dos praticantes. Isso faz parte do “lifestyle” da cultura, e é trazido aos filmes como uma representação do poder de socialização do skate, onde os indivíduos, mesmo que manobrando sozinhos em cima de seus skates, superam essa individualidade utilizando-se dos espaços enquanto sujeitos sociais”. (Idem)

A identidade skatista

O fator identificação entre os skatistas ocorre através de “formas de sociabilidade que garantem aos grupos vínculos de integração social e de afirmações identitárias”, conforme Dias (2011: 57), para quem o processo de identificação envolve duas formas, que embora sejam distintas, relacionam-se entre si:

“A primeira refere-se a um fenômeno coletivo que deriva de fatores estruturantes comuns, onde são atribuídas características a uma pessoa pelos outros indivíduos que compartilham os mesmos atributos, de forma a posicioná-la em relação ao grupo. Portanto, o fenômeno envolve os objetivos comuns, o que faz com que os indivíduos possuam uma identidade compartilhada e um sentimento de vinculação e pertencimento. A segunda diz respeito a uma identidade que



marca as formas pelas quais os indivíduos vão se diferenciar um dos outros. É relativa ao processo de autodesenvolvimento através do qual o indivíduo cria a noção de si mesmo por meio da interação do seu próprio eu e a sociedade. [...] Neste sentido, penso que a análise do skate como uma prática que permite a formação de grupos que se identifiquem com determinadas características que os definem como skatistas é frutífera”. (Dias, 2011: 55)

Os primeiros registros de filmes com skatistas e skates aparentes são da década de 1960, com as obras *Skaterdater* (1965) e *The Devil's Toy* (1966). Mas, as produções nos formatos de vídeos que conhecemos hoje, popularizadas como videopartes, começaram em 1984 com o clássico *Bones Brigade*, vídeo da marca Powell Peralta.

A prática do skate muitas vezes leva à obsessão e um certo vício, ou seja, quando um skatista não está incessantemente tentando uma manobra ou apenas andando de skate ele está consumindo a cultura, seja através de revistas como de produtos audiovisuais. Com a difusão do skate e avanços tecnológicos, os vídeos ficaram cada vez mais estimados pelos praticantes e produtores, que sempre buscaram criar obras épicas inspiradas em variações de manobras e também em filmagens de comportamento de participantes da cultura. A ordem desses fatos fez com que as videopartes estejam para os skatistas assim como a música está para o músico e o edifício para o arquiteto.

Tais eventos ainda são muito contemporâneos, e colaborar com o tema “skate e audiovisual” no mundo acadêmico é unir a prática de anos vivendo dentro dessa cultura e o estudo com método. Por isso, uma pesquisa sobre o assunto acrescentaria e somaria muito para tentar entender, por meio da ciência, as nuances que fazem essa cultura sobreviver.

Para dar conta do propósito da pesquisa, qual seja o de entender impacto das VXs na cultura do skate contemporâneo sob o aspecto social e audiovisual, fizemos um percurso metodológico incluindo o necessário estudo de estética das filmadoras, em uma abordagem qualitativa de observação das principais obras em que elas foram usadas, assim como os resultados estéticos presentes nos vídeos. Nessa coleta de dados entendemos como importante vasculhar amostras do portal “skate vídeo site”, um dos maiores acervos de vídeos de skate, permitindo acessar e analisar as obras mais notórias, a partir da nossa perspectiva.

Ao abordar a cultura do skate foi necessário entender os sentidos culturais que o grupo social participante traz, por meio de pesquisas já existentes que analisam a relação social dessa prática, tomando autores como Giuslaine Dias, Leonardo Brandão, Giovanni Cirino, Tony Honorato e Jenkem Magazine.

Para compreender como acontece o processo de resgate e apropriação das mini DVs fizemos, para esta pesquisa, entrevistas em profundidade com produtores que carregam esse legado e produzem até hoje com as VXs, como veremos mais adiante neste artigo.

Skate como ferramenta cultural



Pelo fato de sua urbanidade, o skate e seus praticantes têm contato direto e imersivo com as cidades. O filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, em sua obra *O Direito à Cidade*, discorre sobre as questões de humanidade dentro da cidade. Tomamos a liberdade aqui de quebrar o paralelo entre a obra do filósofo e as questões urbanas demarcadas no skate e fazer Lefebvre e o skate “conversarem”, pois o skate consegue, no nosso entender, reinterpretar o espaço urbano ou reconfigurá-lo a partir de outro prisma. Lefebvre (1968: 115) diz que “num período em que os ideólogos discorrem abundantemente sobre as estruturas, a desestruturação da cidade manifesta a profundidade dos fenômenos de desintegração (social, cultural)”, e essa desestruturação é também capaz de proporcionar um caminho “na direção de um novo humanismo que devemos tender e pela qual devemos nos esforçar, isto na direção de uma nova práxis e de um outro homem, o homem da sociedade urbana” (Lefebvre, 1968:108). E um desses possíveis caminhos está, no nosso entender, na perspectiva desta pesquisa, o skatista. Ou seja, o uso da cidade e do urbano através do skate simboliza uma ruptura no imaginário popular dos espaços. Por exemplo, ao ver um corrimão em uma escada, um skatista pode observar e utilizar de maneira totalmente diferente de quem não teve contato com o skate. Enquanto aquele, provavelmente, pensará em manobrar, este verá apenas como um apoio físico ou estético.

“Apesar de existirem inúmeros espaços criados expressamente para a prática do skate, trata-se acima de tudo de uma atividade urbana. Mais precisamente, é uma prática “do urbano”, no sentido de que o seu terreno é realmente a cidade, ou pelo menos uma reinterpretação da diversidade de materiais e formas da cidade”. (Zarka, 2011: 13)

É um fato, porém, que o skate passou por um processo de esportivização. Tony Honorato revisita o início desse processo nas quatro últimas décadas do século XX em sua pesquisa *A esportivização do skate (1960-1990): relações entre o macro e o micro*, de 2013.

“Notamos no skate brasileiro do final da década de 1980 o início da concepção da categoria amador, profissional e o envolvimento empresarial, midiático e da indústria cultural direcionando, reestruturando e conduzindo a modalidade rumo aos interdependentes processos: esportivização, espetacularização, profissionalização e mercantilização”. (Honorato, 2013: 7)

Segundo Honorato, “como sistematização, pode-se considerar: primeiro, numa história do skate, que as formas de lazer precedem as formas esportivas” (2013:14). Entretanto, por ser uma atividade individual, cada praticante acaba criando sua própria significação e perspectiva acerca desse ‘carrinho’. Ou seja, skatistas mais novos, que tiveram contato como skate através das olimpíadas, por exemplo, podem enxergar o skate como uma competição ou até ter como objetivo seguir uma carreira como atleta. E é inegável que para esses praticantes, e para quem for impactado por essa visão, o skate seja um esporte.

Já para grande parte dos skatistas, o skate pode ser uma ferramenta de socialização ao frequentar pistas e locais aonde vão para fazer amigos e se sentir parte de uma tribo. Sem melhor ou pior, apenas como uma diversão, amizade, lugar de pertencimento. Há, ainda, quem o veja apenas como um meio de transporte, tendo como objetivo apenas chegar de um ponto A até um ponto B, sem se desafiar fisicamente e mentalmente sobre o skate ou realizar manobras. Há também quem veja o skate como um instrumento para realizar movimentos de conexão entre o corpo, o



skate e o lugar (geralmente a cidade) e eternizar esses movimentos por meio do audiovisual. É esse o nicho de enfoque desta pesquisa.

O skate como estilo audiovisual

Para analisarmos os vídeos de skate é importante entender o seu lugar dentro do universo audiovisual e em que gênero se encaixam. É um fato que a liberdade e abrangência em fazer um vídeo de skate é praticamente infinita. Mas o modo e o padrão encontrado nas videopartes de skate, tendo o skatista como ponto central, é a convergência desses vídeos. Mas como considerar um vídeo de skate? Como documentário, já que “se utilizam de imagens e de personagens ‘reais’ de acordo com sua relevância histórica?” (Altafini,1999:40). Ou então como uma peça publicitária, já que em sua grande maioria os vídeos de skate são produzidos ou patrocinados por marcas de skate, a fim de incentivar a compra ou o uso de peças, vestuário etc.?

Não existe, no universo do audiovisual, um gênero específico para elencar vídeos de skate. Até porque seria um combo de praticamente todos os gêneros existentes. Poderia ser pautado como documentário por suas características de registro de fatos e vivências reais, como ação por todos os movimentos e manobras, como terror ou horror se levar em conta as quedas e machucados, como suspense se observar o aguardo da última manobra do vídeo - geralmente a mais ‘pesada’ e aguardada – ou até como romances e observar a relação do skatista com o skate.

Entretanto, dentro do universo audiovisual do skate há diversas categorias de vídeo registradas no imaginário skatista quase que aleatoriamente, como essas retiradas do acervo de vídeos skate vídeo site.com: campeonato, crews, documentário, longa-metragem ou full-length, caseiro, independente, instrucional, revista, filme, produção, promo, skate shop, part solo, tour, tv-show, vídeo magazine.

No entanto, para uma produção audiovisual costuma-se seguir uma prática processual antes de gravar fatos, por meio de imagens e sons, que vão compor uma história, visando a determinados objetivos. Conforme Valduga (2016), trata-se de um processo que parte de uma ideia de história, segue a produção de um argumento, que resulta num roteiro para então se realizar as gravações.

“No meio audiovisual do skate atual, existem diversas formas de se construir essa determinada história. Pelo fato de que os filmes de skate não são tais como o cinema tradicional, o objetivo implícito de cada um vem a somar a forma como o mesmo será roteirizado e montado, respectivamente”. (Valduga, 2016: 16)

Ao analisar as obras produzidas entre 1996 e 2007 é possível observar que os vídeos de todas essas categorias foram majoritariamente gravadas com um tipo específico de câmera: as VXs e afins. Um dos primeiros registros de vídeos a usar e ser gravado com VX foi no filme Mouse,



do diretor Aaron Meza e da marca Girl, em 1996. Meza conta, em um documentário para a Jenkem Mag, sobre a primeira imagem que fez com a VX1000:

“No primeiro dia fomos para Vancouver, Eric Koston mandou um nollie noseblunt e ainda um nosegrind em um corrimão quadrado longo. Acho que foi literalmente o primeiro dia que gravei com a câmera. As imagens ficaram todas escuras porque ainda estava tentando aprender a mexer.” (Meza, 1996 - Tradução nossa)

Em 1998 a Century Precision Optics lançou a lente fisheye Mk1 (olho de peixe), com o seu encaixe já certo para as VXs e perfeita para filmar skate por conta de sua abertura óptica. Um dos primeiros registros de uso da VX em conjunto com a Mk1 no skate foi com o maker Dan Wolfe. Dan filmou a turnê mundial da marca Element, em 2000, e a eternizou no vídeo Element - World Tour. Com a Mk1 os filmmakers eram capazes de gravar muito próximo dos skates sem perder o enquadramento e trazendo mais movimento para as imagens e, conseqüentemente, transmitindo a sensação do skate. Por gravar tão de perto, muitas vezes, em alguns erros de manobras, o skate acertava a lente ou a câmera, ou até mesmo o profissional por detrás dela, por isso a lente ficou conhecida como Death Lens- ou, traduzido, Lentes da morte. A lente caiu nas graças dos makers de skate e nos dez anos seguintes quase não se viu produção de skate sem o combo VX1000 e MK1.

Entre os vídeos icônicos que marcaram e ainda marcam uma geração inteira de skatistas podemos destacar: Modus Operandi e Sight Unseen, da revista Transworld; Meniknāti, da marca de tênis ÉS; Photo synthesis e Mindfield, da marca Alien Workshop; Sorry, Really Sorry e Extremely Sorry, da marca Flip; Dying to Live e Zero or die, da marca Zero; The DC Video, da marca de tênis DC; This is skate boarding e Stay Gold, da marca de tênis Emerica; Mosaic, da marca Habitat; Yeah Right, da marca Girl; Beauty and The Beast, das marcas Girl e Anti-Hero; Good & Evil, da marca Toy Machine; Hot Chocolate, da marca Chocolate; Skate More, da marca de tênis DVS; Baker 2G e Baker3, da marca Baker; Suffer the Joy, da marca Toy Machine; a série de vídeos “Static”, “Static II” e “Static III”, do maker Josh Stewart; a Happy Medium do vídeo maker Buster O’Shea; Fully Flared, The Final Flare e Beware Of The Flare, da marca de tênis Lakai.

A partir dessas informações podemos considerar o skate como um estilo audiovisual orgânico, visto que o poder e consolidação desses vídeos permeiam até hoje e fortalecem-se cada vez mais, criando uma legião de espectadores, skatistas e makers influenciados.

Filmmakers que gravam com VX

Para levantar informações e dados sobre a realidade vivenciada por pessoas que produzem vídeos com essa temática, esta pesquisa ouviu cinco filmmakers que gravaram e que ainda gravam



com câmeras VX. O intuito das entrevistas foi entender a motivação e as influências desses makers. Procuramos saber fundamentalmente nome, idade, tempo que anda de skate, tempo que produz vídeo, assim como qual foi sua primeira câmera, por que grava com VX, se há aspectos favoritos na estética da imagem da VX, comparando com HD ou Mini-DV. Pedimos também que cada um citasse três filmes favoritos e mais inspiradores e um maker que adota como referência.

A seleção desses entrevistados deu-se pelos contatos dentro do universo do skate. Os entrevistados convidados foram Bruno Prestes, também conhecido como ‘Visãozinha’, que produziu obras como Digital wences, vol. 1 e 2; Eduardo Reis, ou ‘Draude’, como é conhecido, que é maker e atua no marketing da marca Drop Dead; Fernando Dias, skatista desde 1998 e maker independente há mais de 12 anos; Kauan Caroleski, skatista e produtor da crew Cozmic Nomadz; Pedro Miguel, skatista e maker de uma nova geração de produtores que usam VX.

No início desse processo a intenção era gravar as entrevistas e produzir um vídeo com cada um, fazendo uma sessão de skate com o entrevistado e intercalando no vídeo as perguntas, as respostas e as manobras. Além do levantamento de dados, a ideia era operar também uma metalinguagem das próprias argumentações: se estamos falando de skate, vídeo e VX, por que não produzir a entrevista com esses elementos também. No entanto, por questões logísticas, de tempo e disponibilidade da maioria dos entrevistados, apenas a entrevista com o Bruno ‘Visãozinha’ foi produzida desta forma e publicada no Youtube. Vale a pena assistir e entender de maneira visual a entrevista e também a câmera. A entrevista com o Eduardo ‘Draude’ foi gravada, mas sem a sessão de skate. O restante das entrevistas foi realizado de maneira remota.

A variação de idade observada entre os entrevistados é grande para o meio, indo de 23 a 37 anos. E todos eles andam de skate, ao menos, há 13 anos. Embora todos usem a VX ainda, esta não foi a primeira câmera de nenhum deles. Mas, como eles mesmos dizem, foi “uma ‘Sonyzinha’, meio HD, compacta” (Prestes, 2023); “uma ‘Sonyzinha’, Cybershot” (Reis, 2023); “uma Olympus digital, que funciona à pilha” (Dias, 2023); “uma Tekpix com uma lente angular feita de cano pvc” (Caroleski, 2023) e “uma Canon Vixia, meio ‘Hdzinha’, handycam” (Miguel, 2023).

Entre as produções favoritas dos entrevistados estão o vídeo Spirit Quest, do maker Collin Read, citado por três entrevistados; os filmes Photosynthesis, da marca Alien Workshop; Beats da crew Antihorário; e Baker3, da marca Baker, citados por dois entrevistados; entre as obras citadas por um dos entrevistados estão: Eleventh Hour e AtlanticDrift, do produtor Jacob Harris; Hotel Blue, do maker Nick Von Werssowetz; Megalithic, do skatista Victor Sussekind e vários makers brasileiros; as partes do skatista Pedro Barros, produzidas pela Garden Groove; Smok eand Mirrors, da marca Digital e Parental Advisory, da marca DGK.

Dentre as obras citadas, apenas as produções da Garden Groove e o Parental Advisory não são criações 100% gravadas de VX ou mini-DV. No filme da DGK, porém, há, por mais tempo e com mais frequência, mais imagens de VX que HD.

Entre os makers favoritos levantados, não houve repetição nas respostas. Os produtores citados foram: Collin Read, JM Dagger, JP Romero, Beagle, Pedro Biagio, Fernando Dente e Rafael Régis. Dos sete citados, cinco são brasileiros.



Os motivos elencados do porquê a escolha de gravar com a câmera VX são variados. Dos cinco entrevistados, três citam a influência e a inspiração por vídeos que assistiam, inclusive citados nas respostas anteriores. Entre os aspectos favoritos da VX apontados nas entrevistas destacam-se: o granulado da imagem, o som, o formato 4:3, a história da câmera com o skate e a facilidade proporcionada pela câmera para gravações de manobras. Prestes (2023) conta que grava com VX “por aquela coisa que a gente constrói a partir dos vídeos e pela magia de ter alguma coisa que materializa aquilo numa fita, além de ver várias pessoas usando e os vídeos que eu mais gosto ter uma VX”.

No último questionamento sobre a escolha entre Mini-DV e HD, não foi observada uma recusa às HDs, mas sim uma admiração e preferência pelas Mini-DVs. Quando citadas, as HDs foram bastante associadas à praticidade, especialmente no processo de montagem, de edição, por serem gravações originalmente em suporte digital.

Uma das histórias citadas pelo entrevistado Eduardo Reis (2023), sobre como ganhou sua primeira VX, nos mostra a visão de um produtor de fora do meio do skate sobre a câmera:

*“Era 2015. Um período de recessão, época de crise, protesto e as coisas estavam meio instáveis. A produtora que eu trabalhava estava meio em baixa, se desfazendo de algumas coisas, demitindo uma galera e eles tinham uma estrutura enorme. Aí, eu fui ajudar o diretor de fotografia, que coordenava a sala de câmeras. Era onde ficavam todas as câmeras tipo as Arri, as Alexas, as Red. ‘Só filé’. Eles tinham muito equipamento. 5D, câmera pra making of e tal. Tinha até rolo de negativo que eles estavam descartando. E como eles são uma produtora das antigas, desde os anos 90, eles tinham uma VX2000. Aí eu vi ela num canto. Não tinha visto até então. Quando vi, falei: “Pô, Alemão, e essa câmera ali?” Aí ele: “Bah, essa m*rda? Ah, isso aí, toca fora”. E eu fiquei assim, “ô, louco, meu”. Ele passou pra eu ver e viu que eu fiquei fissurado olhando ela. Eu pedi uma bateria pra tenta ligar e ele: “Ah, nem sei se tá funcionando”. Ele viu que eu fiquei na fissura e como tava descartando ele falou: “Meu, tu quer levar? Pode levar!” Daí eu acabei ganhando a câmera. E aí esse foi o primeiro contato com a câmera, literalmente, porque eu já sabia do contexto dela dentro do skate, mas nunca tinha visto fisicamente”. (Reis, 2023)*

É interessante entender essa visão de pessoas que sem saber da história da câmera acabam vendo-a apenas como uma sucata descartável. Claro que, por serem antigas, as VXs requerem cuidados, como afirma Bruno ‘Visãozinha’ (2023), ao exemplificar como esse cuidado é importante:

“Nunca filmar é só filmar, e com nenhuma câmera. Ainda mais falando da VX, por ser algo que não é mais produzido e pelo fato de você ter que ir atrás e ter que aprender a lidar com as



particularidades da sua câmera. Por exemplo, cada um tem um jeito específico de ligar a câmera, de bater nela caso ela pare de funcionar, cada um sabe exatamente o que é ruim e o que é bom, o que pode ou não pode a partir disso. Então, esse cuidado, que é um cuidado quase como se a câmera fosse um artefato, porque ela também é uma câmera que produz artefatos. Ela produz uma fita. E dentro daquela fita tem algo que hoje já não tem mais, porque não tá numa nuvem, porquênão tá online. Tá no meio físico e aquilo exige um cuidado de todo mundo. Desde você ter uma fita, até você ter a câmera.” (Prestes, 2023)

O entrevistado Pedro Miguel (2023) também fala sobre a diferença de gravar algo que acaba existindo como meio físico:

“Mini-DV é muito ‘brisa’ o lance de você segurar fisicamente, na mão, as imagens que você tem. Então, querendo ou não acaba sendo uma relação mais intimista. Porque ela é um objeto que você segura e tem que cuidar, limpar, colocar a fita certinho. Todo um lance de afeto com a fita. No HD você só vai passar a imagem e já era”. (Miguel 2023)

A aparência da filmadora também chama a atenção do entrevistado Fernando Dias (2023), que conta que o “aspecto favorito da VX é a própria VX por si só. Só de você ver a câmera já é diferente, tem uma energia própria.”

Além desses depoimentos, os entrevistados apresentaram muitos outros argumentos com histórias e dados interessantes sobre as VXs, confirmando suas particularidades que oferecem ao maker enormes facilidades no momento de registrar as manobras numa apresentação de skate.

A estética da VX

A questão da estética da VX esteve presente em vários momentos ao longo da pesquisa e muito citada pelos cinco entrevistados. A seguir faremos uma análise acerca da aparência da imagem possibilitada pela câmera, como indicativos para um estudo de estética. Mas, para começarmos a analisar a estética da imagem que a filmadora gera devemos analisar a própria câmera e sua estrutura.

Figura 01-EstruturaSonyDCR-VX1000

Fonte:Sony|1995

Figura 02-EstruturaSonyDCR-VX2000



Fonte: Ebay|2020

Ao analisarmos a morfologia da VX1000 é possível observar que alguns pontos chamam a atenção: o seu tamanho, a localização do microfone e do handle (uma novidade para a época em que foi lançada), o visor e a separação entre a caixa do cabeçote e a lente.

Já na VX2000 há diferenças na estrutura. As notáveis são: o visor, que além do ocular há um novo, retrátil, de LCD na lateral; os comandos de rebobinar a fita e reprodução, luminosos, foram incluídos abaixo do handle; a lente, que por ter um zoom maior (enquanto a VX1000 tem um zoom de 20x, o zoom da VX2000 é de 48x), conseqüentemente tem uma objetiva mais longa. Já a VX2100 tem a estrutura externa muito parecida à da VX2000, mudando apenas aspectos internos ou de cor.

Agora, ao analisarmos os aspectos estéticos da imagem que a câmera gera, há diversos outros pontos que chamam a atenção e fazem a aparência ser singular. O corte de tela na proporção 4:3 é um dos primeiros aspectos a chamar a atenção do espectador. Essa proporção de corte é capaz de centralizar o movimento e foco nos sentidos vertical e horizontal, diferente da proporção 16:9, que expande o espaço de atenção na imagem nas laterais. Abaixo vemos a comparação de duas imagens, uma com o corte na proporção 4:3 (típico das VXs e mini DVs) e outro na proporção 16:9, mais usado atualmente, nas câmeras HD.

Figura 03-Corte3:4

Andrew Reynolds andando na famosa escada Hollywood 16. Fonte: Baker3|2005.

Figura 04-Corte16:9(HD)

Dustin Dollin andando na famosa escada Hollywood 16. Fonte: Baker4|2019.

Outra notável diferença ao comparar câmeras HD com VXs e Mini-DVs é a forma de continuidade dos frames. Em câmeras HD, os frames são exibidos de maneira progressiva, o que significa que cada frame é exibido sequencialmente, progressivamente um após o outro. Essa técnica é chamada de escaneamento progressivo ou progressive scan. Cada frame capturado contém todas as linhas de resolução vertical, oferecendo uma imagem completa e nítida.

Por outro lado, nas filmadoras mini-DV os frames são entrelaçados, utilizando o método de escaneamento entrelaçado ou interlaced scan. Nesse caso, cada frame é dividido em duas metades conhecidas como campos. Um campo contém as linhas ímpares da imagem, enquanto o outro campo contém as linhas pares. Os campos são exibidos de forma alternada e rápida,



criando a ilusão de uma imagem completa. O entrelaçamento foi uma técnica desenvolvida para otimizar a transmissão e a exibição de vídeo em sistemas analógicos com largura de banda limitada. Ele permite que a imagem seja transmitida com menos dados, já que apenas metade das linhas é transmitida em cada campo. Entretanto, essa técnica pode causar artefatos visuais, os famosos ‘glitches’, como linhas diagonais irregulares ou efeito de ‘escadas’ em bordas.

Com o avanço da tecnologia e a popularização das câmeras HD, o uso do escaneamento progressivo se tornou mais comum, pois oferece uma qualidade de imagem superior, especialmente em exibições de tela grande ou em vídeos que serão editados e processados digitalmente. Por isso, nossos olhos também estão adaptados para essa maneira de observar os vídeos, fazendo com que uma imagem como as das VXs chame atenção pela sua singularidade hoje em dia.

Além dessas características, outro ponto que chama atenção na imagem final da VX é a cor. Isso acontece porque ela carrega a tecnologia 3CCD (três dispositivos de carga acoplada) que incorpora um prisma óptico e três sensores sensíveis à luz. A luz atravessa as lentes da câmera e é refratada em três direções distintas ao atingir o prisma. Nos extremos do prisma, encontram-se filtros de cores correspondentes, cada um associado a um sensor que capta a luz específica da cor proveniente do ambiente. Internamente, a câmera realiza a fusão das informações de cor coletadas, resultando em um sinal de cor vermelha, verde e azul (RGB), simulando de maneira semelhante à percepção visual humana. Além dessa questão, o sensor 3CCD impacta na estabilidade da imagem e no controle da velocidade do obturador em situações de tremor de maneira positiva quando comparado ao sensor CMOS, mais comum nas câmeras atuais.

Ou seja, nativamente as cores da VX são mais vivas e saturadas. Mas, ainda é possível customizar o balanço da fotometria, que pode ser alterado na central de configurações ‘custom preset’. Dentro desse menu é possível mexer no nível de cores - onde o avivamento e saturação da imagem são modificados -, na nitidez, no balanço de branco, no ganho de volume e também no nível de exposição.

Figura 05-Custom Preset (Vx2000)

Fonte: Arquivo pessoal.

O áudio da VX é muito singular e chama a atenção pela qualidade. O som é estéreo e o microfone fica localizado logo acima da lente. Para skatistas não há som mais satisfatório que os estalos de uma manobra com o som ‘crocante’ de um microfone de VX. Ainda hoje há quem use em câmeras DSLR e HDs o microfone das VXs.

A estética da imagem nos vídeos sobre skate



Os pontos anteriormente mencionados podem ser analisados independentemente se a ação produzida na imagem for em cima do skate ou não. Ou seja, as cores, o corte 4:3, o entrelaçamento dos frames e o som podem ser observáveis em uma captação de VX de uma paisagem, de uma cena de um filme ou de cenas cotidianas em geral. Mas ao estudar imagens de skate é possível ver que há questões estéticas, não só visuais, mas também culturais, vistos nos modos de filmagens, produção e comportamento dos skatistas e filmmakers.

Um dos aspectos culturais mais fortes dentro desse grupo social são o uso das lentes grande angular, especialmente a fisheye. O uso dela permite uma expansão da visão da cena através do aumento do ângulo de abertura da lente, o que causa um aumento no campo de visão (capaz de abrir à 180°) e uma distorção nas bordas, fazendo com que remeta a uma visão de um olho de peixe, que é o seu nome em português. O aumento do campo de visão possibilita um encurtamento da distância entre o skatista e a câmera, o que transmite uma noção de movimento e velocidade maiores, que são pontos muito importantes a serem registrados para passar a sensação do skate no audiovisual.

Segundo o videomaker do clássico vídeo A Happy Medium, Buster O'Shea, em um documentário da Red Bull sobre as VXs, as Death Lens, citadas anteriormente, tiveram a produção descontinuada em 2019. Porém sua importância na cultura é tão grande que voltou a ser produzida após petição de skatistas, com mais de 7.500 assinaturas. Assim que a Century Precision Optics colocou de volta no mercado, toda a demanda de lentes feita por skatistas se esgotou em minutos.

Além das fisheyes, para mostrar outra perspectiva de uma mesma manobra ou cena é comumente usada teleobjetivas, com ou sem uma variação de zoom numa mesma tomada. A reprodução de uma mesma manobra é intercalada através de dois ângulos, não necessariamente de uma forma contínua, mas sim como um replay visto por outro ângulo.

Figura 06-Lente teleobjetiva

Andrew Reynolds, fakie 360° flip visto na teleobjetiva. Fonte: Baker3|2005.

Figura 07-Lente fisheye/Grandeangular

Andrew Reynolds, fakie 360° flip visto na fisheye. Fonte: Baker3|2005.

Um vídeo de skate captura, além das manobras, retratos do skatista, que acaba se tornando uma espécie de figura publicitária, uma personalidade. Pois é isso que uma manobra de skate nos comunica: a personalidade de alguém em cima do skate. O jeito, o lugar, a forma, a roupa, a atitude e outras nuances informam o estilo dos praticantes. É como uma expressão artística, um signo. *“Mesmo a mais tosca silhueta de cavalo não corresponde ao signo verbal isolado*



'cavalo', mas a uma série de possíveis sintagmas do tipo: 'cavalo em pé, de perfil', 'o cavalo tem quatro pernas', 'isto é um cavalo' (ECO, 1968: 127). Ou seja, ao traçar um paralelo entre o skate e a citação de Umberto Eco podemos dizer que um skatista nunca é só um skatista, ele é único, e para registrar essa personalidade são utilizadas as 'imagens comportamento', como são conhecidas. São cenas da figura expressiva do skatista no modo de andar, de vestir, agir etc. Comunicar tudo isso sem um filtro moral - seja bebendo, fumando, brigando etc. - é um hábito muito forte dessa cultura.

Figura 08-Imagem de comportamento

Os skatista Dustin Dollin bebendo. Fonte: Baker3|2005.

Figura 09-Imagem de manobra

Dustin Dollin BSFlip50-50. Fonte: Baker3|2005.

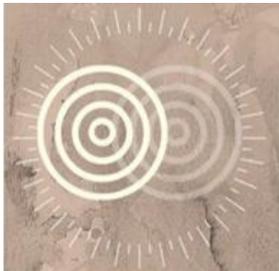
Essa mensagem também é passada por meio de imagens dos locais e dos comportamentos, alheios ou não, que ocorrem nesses locais, onde as manobras acontecem. Como o skate também tem a sua conexão com a arquitetura, desde a criatividade até a dificuldade do uso de um espaço, é muito comum os 'picos' de skate serem filmados com mais foco antes, durante ou depois das manobras. Os 'picos' preferidos são locais, em áreas urbanas, com os mais variados obstáculos tais como escadas, corrimãos, bordas, bancos e demais elementos que permitem a realização de diferentes tipos de manobras, que lhes permitem evoluções novas, desafiadoras, capazes de distingui-los como verdadeiros artistas corporais, num misto de atletas e artes circenses. Esses lugares são eternizados nas cenas dos notórios filmes e acabam virando pontos turísticos dentro do skate.

Figura10-Interação com a arquitetura

Foco da câmera após Andrew Reynolds manobrar em uma sequência de escadas.

Fonte: Baker3|2005.

Há quem diga que, com a criação da VX, um novo modo de filmagem de skate foi desenvolvido, como uma ampliação da linguagem audiovisual ou, no mínimo, uma adaptação do modo de gravar aos movimentos particulares da arte do skate. Tony Hawk, em documentário da Red Bull sobre a VX1000, diz que o "follow" - ou seja, um skatista sendo seguido por um filmmaker, ambos no skate - dentro da cultura audiovisual do skate nasceu a partir da VX. Isso por causa do seu design, com um handle, ou, simplesmente, um lugar anatomicamente perfeito para segurar a câmera pela parte superior, já embutido. O handle torna mais ágil segurar a filmadora



gravando em movimento, para recuar e proteger a câmera quando o skatista erra, e ainda, formar o ângulo de encaixe da cena, quando filmando com a lente fisheye-skatista, chão, manobra e obstáculo -, como na foto a seguir.

Figura11-Imagem em“follow”

Fonte: Red Bull “VX1000:The Story of Skateboarding's Most Iconic Camera”|2023

Além disso, no follow a perspectiva do foco de movimento está todo no skatista; tudo atrás dele está em movimento. Em imagens noturnas, o foco no skatista parece aumentar. Isso porque uma fonte de luz, usada acima do microfone, ilumina o skatista e um pouco ao redor do ambiente, fazendo com que o fundo da imagem fique escuro e a ação da cena, iluminada.

Figura12-Imagem noturna com luz.

Bryan Herman, FlipBs Tailslide. Fonte:Baker3|2005.

Ao referirmos a uma espécie de ampliação da linguagem audiovisual, apostamos na diferenciação entre esses movimentos no skate e o movimento que conhecemos como câmera subjetiva ou câmera inquieta, porque aqui a câmera acompanha a cena expondo-se aos próprios riscos das manobras registradas. Ela abandona o espaço confortável de observador para registro dos sons e imagens, para fazer parte da própria cena, como se fora um artefato a mais compondo o pico do skate. Esse deslocamento dá ao espectador a sensação singular de estar sobre um skate, enfrentando todos os riscos ao deslizar nesses espaços inóspitos. Trata-se sim de um movimento de câmera já usado em veículos em movimento, como na Fórmula 1, mas aqui opera também um certo confronto entre o telespectador e o skatista, especialmente quando são ângulos tomados em contra-plongée com a câmera em movimento, por exemplo. É como se ora a câmera/telespectador é o skatista e ora, é o ambiente inóspito, bruto, com seus obstáculos se contrapondo ao skate e seu skatista.

Já não é mais o olhar do telespectador do vídeo, mas o olhar do próprio objeto da cena no vídeo, expandindo as possibilidades estéticas de filmagens, como as consagradas nas coberturas das Olimpíadas, especialmente a partir de 1936, com as presentes no documentário Olympia (1938), de Leni Riefenstahl, sobre os Jogos Olímpicos de Verão de 1936, em Berlim, Alemanha. Neste sentido, há uma expansão da estética fílmica que, pelas vicissitudes do skate, no surpreende, como exige Humberto Eco.



*“Com a mensagem estética acontece o mesmo que acontecia com o enredo trágico construído segundo as regras da poética aristotélica: o enredo deve fazer acontecer algo que nos surpreenda, algo que vá além das nossas expectativas e seja, portanto, pardtendéxan (contrário à opinião comum)”.
(Eco, 1968: 53)*

Uma das últimas, literalmente, nuances que regem um vídeo de skate é a última manobra, ou a ender trick. Ela é a manobra mais aguardada, mais inusitada, mais difícil ou mais criativa; pois a última manobra de um vídeo de skate é a mais marcante, a que fica no imaginário. E nisso, os vídeos de skate se voltam a uma narrativa própria do audiovisual, ou ainda, a uma estrutura própria dos modos de se contar uma história, resguardando para o final o seu desfecho.

É o terceiro e último ato de um filme, segundo Syd Field (2001); o momento da resolução, do ápice de uma história, mas não o seu fim. Em Manual do Roteiro, o autor afirma que o fim da história “*é aquela cena, imagem ou sequência com que o roteiro termina, não é a solução da história*” (Field, 2001, p.16), é a imagem que surpreende.

Ou seja, após apresentar o skatista e sua arte de equilibrista, uma espécie de trapezista inseparável de seu skate - primeiro ato; começa então o segundo ato, mostrando suas habilidades, suas particularidades na arte das manobras turbulentas sobre espaços impróprios, esquivos, fugidios, desafiadores, com todos os riscos que lhe são oferecidos; chega então o desfecho, o terceiro e último ato, com aquela manobra quase impossível, a mais desafiadora de todas, mostrando um skatista insuperável, uma espécie de luta entre o mocinho - skatista e seu skate -, contra o bandido - lugar inóspito; seguindo a trajetória do herói, um clichê das histórias épicas.

A revolução digital e a contemporaneidade

A revolução digital pôs em xeque muitas das tecnologias analógicas. A propagação de smartphones e outras tecnologias capazes de fotografar ou filmar fez com que, a todo momento, todas as pessoas possam filmar e registrar alguma cena. Isso em um primeiro ponto de vista é ótimo, pois democratiza o acesso à produção e distribuição em comunicação. Entretanto, o poder das redes sociais começou a voltar a atenção das pessoas não apenas em produzir, mas sim viralizar, estar nos ‘trendings’. Com isso, marcas de skate observaram que poderiam atrair os skatistas não apenas com vídeos full, ou outras produções audiovisuais, mas sim com uma presença digital forte, caminho percorrido por praticamente toda a indústria cultural. Essa mudança impactou na criação de novas manifestações de cultura e novas tendências dentro do universo audiovisual de skate.

O ano de 2013, entretanto, pode ser considerado um marco, em função do anúncio de algumas revoluções na cultura audiovisual do skate tanto quanto a criação da VX: Videosfull começaram a sair com menos frequência, dando lugar a “partes solo” de skatistas; o ultra HD começou a ser contemplado e produções, como o filme Pretty Sweet da marca Chocolate com a marca Girl,



por exemplo, com drones, Alexas, REDs e câmeras de cinema começaram a ser mais comuns. A Thrasher, maior e mais icônica revista de skate e acervo de memoráveis vídeos, posta pela primeira vez na história um vídeo, em seu canal do Youtube, com apenas uma manobra, no quadro Magnified - uma espécie de making of das manobras dos anúncios da revista.

Uma das maiores mudanças, porém, foi nas redes sociais, onde a comunidade de skatistas, amadores e profissionais, e a indústria começaram a estar ativamente online e, somado a isso, o Instagram começa a aceitar vídeos em sua plataforma. Essa talvez tenha sido a gota d'água para os olhares de praticamente todo o universo do skate se voltarem para a rede social de fotos e, desde então, vídeos. A personalidade, as ações, as individualidades e as manobras dos skatistas que se tornaram referências por suas histórias já não estavam somente nas fitas e nos filmes. Agora, para ver que manobra o seu skatista de referência está 'mandando', ou até o que ele está fazendo ou faz, basta um toque no aplicativo.

“A internet mudou totalmente a forma como os vídeos de skate são pensados, realizados e divulgados. Atualmente as marcas não ganham dinheiro diretamente através da venda de cópias dos filmes como ocorria nos anos 1990 e 2000. As produções são divulgadas e difundidas a partir, principalmente, mas não só, do site Youtube. Nesse site também são divulgadas produções realizadas a partir da transmissão ao vivo de eventos, competições e festas do skate. Percebe-se, portanto, que a diversificação dos tipos de produções acarretou diversas alterações nas formas que os "vídeos de skate" são consumidos pelo mundo afora.” (Cirino, 2019: 114)

A influência de toda essa parte da história é inegavelmente enorme. Todos os filmes citados nesta pesquisa criaram legiões de fãs e espectadores, que reproduzem e resistem na produção e propagação da cultura audiovisual em questão. No entanto, a maioria da indústria decidiu por seguir em frente e deixar de lado boa parte dessa cultura, indo rumo à influência digital nas redes sociais. E isso, por ter passado de uma década, também já colhe os frutos da sua influência. Atualmente, pessoas que recém começaram a andar de skate conhecem, seguem e engajam com as 'estrelas' e 'ultra campeões do skate', especialmente à prática do skate como esporte, como competição, embora desconheçam grande parte da história audiovisual e jamais assistiram a um desses filmes.

Este rumo parece ameaçar a cultura, entretanto, a revolução digital também reacendeu uma chama no âmbito das VXs com os chamados recorders. Esses aparelhos são gravadores digitais, que quando conectados à câmera conseguem gravar o conteúdo produzido por elas em das fitas, transpondo, ao que parece, uma etapa das dificuldades de se ter uma VX atualmente: encontrar fitas funcionais e digitalizá-las.

Mas esses apetrechos ainda não foram muito popularizados e são difíceis de se encontrar. Quando encontrados, geralmente são mais caros que as próprias câmeras. No entanto, ao que tudo indica a cultura do skate parece destinada a ir buscando os subterfúgios, os espaços, as



brechas, criadas ou deixadas em cada novo momento tecnológico. Se este momento das redes sociais parece ameaçar a cultura do skate, ela resiste e vai vislumbrando caminhos novos.

Considerações finais

Mesmo após quase duas décadas do fim de sua fabricação, ainda há novos vídeos de VX quase que diariamente. Sua existência resiste em meio a uma comunicação mais digitalizada, um mundo cada vez mais HD. As VXs tendem, ao que parece, caminhar rumo a uma espécie de eternidade. Seus registros e memórias já estão eternizados em filmes, vídeos e na mente de espectadores dessas imagens. Talvez seja impossível afirmar que daqui a algumas décadas ainda haverá skatistas filmando em VXs, mas os elementos estéticos pavimentos a partir delas estão dados e, com certeza, serão dinâmicas discursivas levadas adiante por meio de novos dispositivos de registro de som e imagem.

A evolução tecnológica tende a ser perene, mas deixar para trás as tecnologias já criadas é uma escolha individual. E essa não é a escolha da maioria dos que ainda hoje usam essas câmeras. Elas são utilizadas, além de tudo, por sua história e aderência de sua estrutura física e resolução estética aos desafios de se gravar evoluções dos kate. Esse uso faz com que elas deixem de ser apenas uma câmera e virem uma espécie de tótem para skatistas, o que ajudará a manter as narrativas discursivas proporcionadas por elas.

Com relação aos objetivos desta pesquisa, pode-se constatar que, de fato, as filmadoras Mini-DV influenciaram e ainda influenciam os produtores de vídeos de skate, desse universo analisado, a optarem pelas câmeras VXs por suas características físicas e oferta estética de imagem, que possibilitam melhor registro dos movimentos e proximidade estético cultural com o skate. Outra constatação desta pesquisa, a partir de seus objetivos, foi a existência de uma espécie de culto às VXs, por sua história e suas características, por parte dos entrevistados.

Por outro lado, não foi registrado nesta pesquisa uma recusa às câmeras HD. Isso, no entanto, pode ser analisado mais profundamente em uma pesquisa focada nessas câmeras, mas é possível que existam tótems dentro do universo das HDs como as câmeras com cartãoP2, por exemplo, que foram sucessoras das Mini-DVs. Em específico a Panasonic HVX200, 'sucessora' da Sony VX1000 com uma estrutura muito parecida, porém, em HD, que também passou a ser muito utilizada por skatistas.

Mas, o que impede a tecnologia mini-DV voltar de maneira ativa e universal algum dia? Quem sabe de uma forma mais acessível, tecnológica, mas sem perder todos os aspectos estéticos e dispositivos físicos de uma câmera, como aqui tratados. Ou ainda voltar com a fabricação da mesma forma, sem ou com poucas mudanças, fabricando ou implementando os recorders na própria câmera ou então criando outra tecnologia similar capaz de reativar essa cultura abruptamente. Mas isso é apenas um exercício de futurologia, desprovido de quaisquer informações, a não a capacidade de mobilização de uma grande parte dos skatistas, como ocorreu há duas décadas, forçando a fabricação de um grande lote de VX.



Essa resposta e os próximos episódios dessa história só o futuro nos mostrará. Mas, uma coisa é certa, mesmo de maneira ameaçada - por falta de produção e incentivo externo - a cultura audiovisual das VXs no skate está longe de acabar. O legado é passado de geração em geração, mesmo que de maneira menos quantitativa, mas ainda assim é continuado e com qualidade. Isso porque as produções de VXs não deixaram de virar clássicos após o fim da sua fabricação.

Referências bibliográficas

Benjamin, W. (1936). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1. ed., pp. 1–176). L&PM.

Brandão, L. (2011). *A cidade e a tribo skatista: Juventude, cotidiano e práticas corporais na história cultural*. Ed. UFGD.

Brandão, L. (2014). *Para além do esporte: Uma história do skate no Brasil* (1. ed.). EDIFURB.

Cirino, G. (2019). Skate transnacional: Difusão de performance e técnicas corporais em vídeo-partes. *Revista Entrerios*, 2(2), 110–121. <https://revistas.ufpi.br/index.php/entrierios/article/view/9443/6054>

Dias, G. O. (2011). *Skateboard para além do esporte: Manifestação social e movimento cultural* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade de Brasília – UnB]. https://bdm.unb.br/bitstream/10483/2680/1/2011_GiuslainedeOliveiraDias.pdf

D’Orazio, D. (2020). The skate video revolution: How promotional film changed skateboarding subculture. *The International Journal of Sport and Society*, 11(3), 55–72. <https://doi.org/10.18848/2152-7857/CGP/v11i03/55-72>

Dupont, T. (2019). Authentic subcultural identities and social media: American skateboarders and Instagram. *Deviant Behavior*, 41(5), 649–664. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01639625.2019.1585413>

Eco, U. (2016). *A definição da arte*. Editora Record.

Field, S. (1982). *Manual do roteiro*. Objetiva.

Hall, S. (2016). *Cultura e representação*. PUC-Rio: Apicuri.

Honorato, T. (2013). A esportivização do skate (1960-1990): Relações entre o macro e o micro. *Revista Brasileira de Ciências do Esporte*, 35(1), 95–112. <http://hdl.handle.net/11449/28269>

Jenkemmag. (2020). A history of the VX1000. <https://www.jenkemmag.com/home/2020/09/21/history-vx1000-skatings-favorite-camera/>

Jenkemmag. (2022). How skateboarding went HD. <https://www.jenkemmag.com/home/2022/03/18/video-essay-skateboarding-went-hd/>



Jenkemmag. (2018). Tracing the history of skateboarding's most famous camera. <https://www.jenkemmag.com/home/2018/07/13/tracing-history-skateboardings-most-famous-camera/>

Jenkemmag. (2023). Video essay: The year modern skateboarding broke. <https://www.jenkemmag.com/home/2023/05/01/video-essay-the-year-modern-skateboarding-broke/>

Jones, R. H. (2011). Sport and recreation: What skateboarders can teach us about learning. *Sport*, 16(5), 593–611. https://www.researchgate.net/publication/233189910_Sport_and_recreation_What_skateboarders_can_teach_us_about_learning

Lefebvre, H. (2019). *O direito à cidade* (5. ed.). Centauro.

Maffesoli, M. (2014). *O tempo das tribos*. Forense Universitária.

Moore, L. (2009). An ethnographic study of the skateboarding culture. *U.S. Sports Academy*, 12(4), 1–9. <https://www.studocu.com/en-us/document/rochester-institute-of-technology/designing-the-user-experience/an-ethnographic-study-of-the-skateboarding-culture/18300079>

Premium Beat. (2023). The history of skate videography: The unsung hero of cinema vérité. <https://www.premiumbeat.com/blog/skate-videography-unsung-hero-cinema-verite/>

Red Bull. (2023). Evolution of video cameras in skateboarding. <https://www.redbull.com/us-en/evolution-of-video-cameras-in-skateboarding>

Red Bull. (2023). VX1000: The story of skateboarding's most iconic camera. <https://www.youtube.com/watch?v=qAhR1aWwLG0>

Simmel, G. (2006). *Questões fundamentais da sociologia: Indivíduo e sociedade* (1. ed.). Zahar.

Teixeira, J. C. (2017). Skate street e devires minoritários: (Des)territórios do sujeito skatista. In *13º Mundos de Mulheres e Fazendo Gênero 11* (Anais eletrônicos). <https://revistas.ufrj.br/index.php/Recorde/article/view/30987>

Thurnell-Read, T. (2022). 'A couple of these videos is all you really needed to get pumped to skate': Subcultural media, nostalgia and re-viewing 1990s skate media on YouTube. *SAGE Publications*, 30(2), 165–182. <https://doi.org/10.1177/11033088211057365>

Valduga, J. A. H. (2016). *O processo de convergência e seu impacto nas mídias audiovisuais de skate: Estudo de caso da revista Thrasher* [Trabalho de conclusão de curso, Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – UNIJUÍ]. <https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/bitstream/handle/123456789/4143/Jos%C3%A9%20Augusto%20Hagemann%20Valduga.pdf?sequence=1&isAllowed=y>



Vice. (2023). The evolution of skate videos, from VHS to TikTok. <https://www.vice.com/en/article/m7vbkq/the-evolution-of-skate-videos-from-vhs-to-tiktok>

Vilela, T. M. C. (2017). *Ensino de artes & cultura visual: Escola pública* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ]. <http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/7380>

Williams, R. (2011). *Cultura e sociedade: De Coleridge a Orwell* (1. ed.). Vozes.

Zarka, R. (2011). *La conjonction interdite: Notes sur le skateboard*. Édition B42.



Elson Faxina

elfaxina@gmail.com

Jornalista, documentarista, professor e pesquisador em comunicação da Universidade Federal do Paraná – UFPR, Brasil; professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná – PPGArtes/Unespar, Brasil; pós-doutor em Produção audiovisual e divulgação científica, pela Universidade Complutense de Madri – UCM, e em Pesquisa em narrativas audiovisuais inclusivas, movimentos migratórios e cidadania, pela Universidade Autônoma de Barcelona – UAB; doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos; mestre em Cinema, Rádio e Televisão, pela ECA/USP, Brasil; graduado em Comunicação Social - Habilitação Polivalente, pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná; com mais de duas décadas de experiência em televisão.



Luiz G. Barros

luiz_gustavobs@outlook.com

Designer gráfico, skatista desde os 7 anos de idade e filmmaker desde os 15 anos. Formado em Publicidade e Propaganda pela UFPR em 2023, já atuou como diretor de arte em agências de publicidade e como maker no universo do skate. Atualmente ocupa o cargo de designer no meio empresarial. Luiz é movido por influências da arte, música, skate e cinema, áreas que moldam sua visão estética e profissional, além de buscar uma conexão profunda com a cultura urbana e expressão artística contemporânea.



**AUDIOVISUAL,
TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO, PANDEMIA:
ESTUDO DE CASO EM UMA ESCOLA WALDORF**

**AUDIOVISUAL,
TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN Y LA COMUNICACIÓN, PANDEMIA:
ESTUDIO DE CASO EN UNA ESCUELA WALDORF**

Barbara Gomes de Bulhões¹
PPGARTES-UNESPAR
barbaragbulhoes@gmail.com

Solange Straube Stecz²
PPGARTES-UNESPAR
labcineducacao@gmail.com

Resumo

Este artigo faz parte de um projeto de pesquisa de dissertação, atualmente em fase final, e propõe um recorte temporal durante a pandemia da Covid-19 dentro de uma escola Waldorf na cidade de Curitiba, Paraná, Brasil. A intenção é analisar neste espaço e tempo o processo de ensino e aprendizagem mediado pelo audiovisual e pelas tecnologias da informação e comunicação (TIC) como recursos formativos contribuintes no processo educativo, fortalecendo a formação crítica e emancipatória por meio da experiência estética, além de pensar nestas linguagens como aquelas que atendem às demandas dos alunos das escolas Waldorf. Para a construção deste estudo, será estabelecido um diálogo entre autores de referências teóricas que debatem e apresentam questões sobre a necessária validação e valorização da educação estética nos espaços educacionais, reconhecendo-a como dimensão essencial para a formação integral dos sujeitos. Inés Dussel, com notas e contribuições, contextualiza a situação da educação e dos alunos durante a pandemia. Adriana Fresquet e Alain Bergala dedicam seu tempo à pesquisa e à reflexão sobre cinema e educação.

¹Pedagoga, dramaturga. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes – UNESPAR, Brasil

²Doutora em Educação pela UFSCAR. Professora e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná. Brasil.



Palavras-chave: Audiovisual, pedagogia waldorfiana, tecnologias digitais, pandemia.

Resumen

El presente artículo integra una investigación de disertación en desarrollo actualmente en etapa de finalización y propone un recorte en el periodo de pandemia de COVID-19 adentro de una escuela Waldorf en la ciudad de Curitiba (Paraná -Brasil) con la intención de analizar en ese espacio/tiempo el proceso de enseñanza y aprendizaje intermediado por el método audiovisual y las tecnologías de la información y comunicación como recursos formativos de contribución en el proceso de enseñanza y aprendizaje poniendo en valor la formación crítica y emancipadora por medio de la experiencia estética entendiendo que estos lenguajes atienden a las demandas de los alumnos de las escuelas waldorfianas. Para la construcción de este estudio propositivo será establecido un diálogo entre autores de referencias teóricas que debaten y exponen cuestiones sobre la validación y valorización necesarias de la educación estética en los espacios educativos reconociéndola como dimensión esencial para la formación integral de sujetos. Inés Dussel con apuntes y contribuciones contextualiza el cuadro de la educación y de los alumnos durante la pandemia. Adriana Fresquet y Alain Bergala dedican su tiempo a pesquisar y reflexionar el cine y la educación.

Palabras claves: Audiovisual, pedagogía, waldorfianas, tecnologías digitales, pandemia.

Abstract

This article aims to study definitions of the term belonging in relation to what we understand as community. Developed as part of the final project for the elective course “The Political Dimension of Collaboration: Revitalizing the Common”, offered by the Graduate Program in Arts (PPGARTES) at the Paraná State University (Unespar) – Curitiba Campus II, this study is dedicated to exploring how the sense of belonging to something dialogues with one’s presence in a community, identifying the role that an individual’s identity and uniqueness play in this construction between the self and others.

To this end, the work references authors who study belonging and the notion of the common, bringing reflections into dialogue with a case study that examines the Encontro dos Gigantes de Palmas, a festivity that is part of the Festa de Taquaruçu, held in Palmas, Tocantins, Brazil. This intersection of concepts may help to understand how an event created to affirm bonds of belonging among members of a community relates to the theoretical ideas discussed.

Keywords: Belonging; Community; Identity; Uniqueness; Rootedness.



Introdução

Neste artigo serão apresentados dados preliminares do estudo de caso, posto que a pesquisa se encontra em fase de finalização a ser concluída em formato de dissertação de mestrado. Destacam-se alguns dos elementos mais relevantes que contextualizam a investigação sobre o *Audiovisual, Pandemia, Tecnologias da Informação e Comunicação: estudo de caso em uma escola Waldorf*. Para ser possível um aprofundamento maior, o recorte foi feito nos anos de 2020 e alguns meses de 2021, cujos anos foram aqueles aos quais aconteceram as aulas emergenciais remotas durante a crise sanitária da Covid-19. Na sequência, a partir e com base nessa contextualização, levantam-se algumas questões que problematizam a pesquisa e que darão continuidade na reflexão do tema, baseado em autores que dialogam com as temáticas da pedagogia Waldorf, sobre a educação na pandemia, e mesmo, sobre a experiência estética proposta nessa pedagogia.

“(...) não podemos pensar apenas de modo abstrato. Devemos ensinar arte no desenho e assim por diante, devemos ensinar o anímico na aritmética e ensinar de modo artístico o convencional na leitura e na escrita; devemos permear todo o ensino com um elemento artístico. Portanto, desde o início teremos de atribuir grande valor ao cultivo do lado artístico na criança. O elemento artístico atua de modo muito especial sobre a natureza volitiva do ser humano. Por meio dele penetramos em algo que está relacionado com o homem todo, enquanto o que se relaciona com o convencional refere-se apenas ao homem-cabeça”.

Steiner, 1947:05.

Até 2019, como professora na instituição, a interação com os alunos foi presencial. Assim como os demais docentes, práticas diárias voltadas ao conteúdo programático - tradicionalmente desenvolvidas de cunho cognitivo-lógico-racional - eram ampliadas com as práticas artísticas. A condução de exercícios práticos de teatro, expressão corporal, dança popular, ritmos brasileiros, aconteceram com o suporte e a promoção das relações interpessoais entre alunos, professora e vice-versa.

A pedagogia Waldorf, de acordo com seus princípios, pouco usa os meios virtuais para fins escolares, aumentando sua utilização gradativamente no Ensino Fundamental II. O processo de adaptação e utilização aos meios virtuais no contexto das aulas remotas, necessárias para conter o avanço do vírus da Covid-19, foi questionado, discutido e estudado entre professores, famílias, médicos, secretaria de educação e de saúde, no cuidado para que a base da pedagogia Waldorf fosse mantida mesmo em meio a situação pandêmica mundial. O pilar da pedagogia e a filosofia antroposófica defende métodos que despertem o desenvolvimento completo e integral do aluno, estimulando a sociabilidade, motricidade, cognição, comunicação e expressão emocional, destituído dos meios virtuais e das telas. A inserção, necessária e vital na pandemia, dessas ferramentas praticamente causou um déficit nos pontos acima referidos. De qualquer maneira as aulas emergenciais remotas iniciaram entre tentativas, erros e acertos.



No currículo steineriano, as disciplinas são divididas em dois segmentos: O primeiro abrange a língua específica de cada país, literatura, matemática, ciências, geografia, história, física, química, biologia, educação física. E o segundo segmento incluindo música, teatro, artes visuais, desenho, dança, euritmia³ trabalhos manuais, jardinagem, marcenaria, ginástica Bothmer⁴, que acompanham toda a vida escolar do aluno, com carga horária próxima às das aulas de conhecimento linguístico e lógico-matemático (primeiro segmento).

No fechamento das escolas, determinado pelos órgãos de saúde federais brasileiros para conter o contágio da Covid-19, pensar o funcionamento das disciplinas artísticas, assim como educação física, marcenaria e jardinagem na Escola Waldorf, foi mais complexo do que aquelas de conhecimento teóricos, cujo cuidado foi mais enfático em relação ao rearrumar a aula para que os estudantes passassem o menor tempo possível nas telas e o quanto fosse possível fazendo atividades da escola de maneira individual, em suas casas, com movimento corporal, na natureza, com arte, pois tem-se em vista a necessidade de crianças e jovens estarem nesses meios, com o cuidado necessário àquela época e recebendo o conteúdo escolar. Com a necessidade de isolamento o uso de ferramentas audiovisuais se tornou premente, e foi a solução viável e possível para garantir que os alunos tivessem acesso ao aprendizado e manter o contato com colegas e professores. Foram incorporados elementos para além daqueles nomeados audiovisuais, como fantoches de sombras, lanterna mágica e documentários curtos, detalhado nas entrevistas dos professores. Para a elaboração deste artigo, outro braço norteador é Inés Dussel, quando reflete.

“gostaria de argumentar que a pandemia, ao nos obrigar a tentar outras opções que não as usuais, tornou visíveis não apenas as marcas da desigualdade e da precária ligação à escola de alguns setores da população, mas também trouxe à luz outras condições que permitem questionar a inércia com que veio e que convidam a experimentar novas formas”.

Dussel, 2021:128

Pedagogias

O intuito primeiro é fomentar possíveis diálogos entre autores dentro da academia de arte, ou de pedagogia; assim como em escola de pedagogia Waldorf, e outras; em instituições privadas ou públicas, como direito da criança e do adolescente do século XXI, e não como privilégio de uma minoria. Pois, segundo a Sociedade Antroposófica Brasileira (SAB), as escolas Waldorf formam uma rede independente de educação que cresce significativamente no mundo, sendo apontada pela UNESCO, em 1994, como a pedagogia capaz de responder aos desafios educacionais, principalmente aqueles ligados às diferenças culturais e conflitos sociais.

³ Euritmia: Estilo de dança criado em 1912. Faz parte do quadro de disciplinas de escolas de pedagogia Waldorf.

⁴ Ginástica Bothmer: criada em 1922 por Graf Fritz Von Bothmer, então professor de Educação Física na primeira escola Waldorf.



Temos ainda que pensar a pedagogia, a relação com a educação estética, e sua ramificação para a sociedade, que está saturada de audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação. E, a partir daí, entender essa dinâmica na e para educação. Debater o tema entre professores, pensadores, pesquisadores e educadores sobre essas ferramentas no Ensino Fundamental Waldorf no Brasil.

A pesquisa nasceu, então, na tentativa de compreender como se desencadeou a relação de professores e alunos com e através do audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação, no período de pandemia na escola Waldorf Turmalina. Assim como, sua prática na base da pirâmide da vida escolar do ser humano, decodificando os meios enquanto conhecimento artístico, experiência estética virtual e ferramenta pedagógica.

A investigação justifica-se, também, pelo desenvolvimento da minha trajetória como pesquisadora, ao desenvolver habilidade no discurso acadêmico, e, então, contribuir nas pesquisas em andamento dentro da academia, seja sobre as artes, seja no diálogo sobre as atuais estruturas basilares da educação no Brasil. Esta dissertação é necessária dada a escassez de bibliografia (percebida no momento da elaboração do pré-projeto) que aborde o audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação como possibilidade de ferramenta no ensino e aprendizagem, ou mesmo vislumbrar a inserção destes em processos artísticos, no contexto do ensino básico na escola de Pedagogia Waldorf. Além da possibilidade em ser tomado como trabalho a ser lido por alunos, alunas e pesquisadores; para formar repertório das dissertações nessa área e compor o acervo bibliotecário da instituição, ou de instituições afins; pela contribuição à ampliação do conhecimento nesta área; para consolidar e mesmo ampliar a demanda de suporte institucional, como bolsas e outros custeios públicos e/ou privados.

Como objetivo geral serão analisados os corpos, espaços, afetos, o audiovisual, as tecnologias da informação e comunicação durante as aulas remotas, no período de pandemia na escola de pedagogia Waldorf.

Já os objetivos específicos consistem em descrever a adaptação no processo de ensino e aprendizagem através do audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação (TIC) durante as aulas remotas; pesquisar a relação interdisciplinar do audiovisual e as TIC no processo educacional; refletir sobre esses meios como oportunidade ao discente de apreender com e através de um novo canal da experiência estética. E, por fim, perceber se tais linguagens atendem às demandas dos alunos da escola do presente século.

A metodologia adotada, inicialmente, será qualitativa e de caráter exploratório, seguindo as fases propostas por Gil (2018: 87): identificação das fontes; localização das fontes e obtenção do material; tratamento dos dados; confecção das fichas; construção lógica e redação do trabalho. Será realizado um levantamento bibliográfico sobre a pedagogia Waldorf na pandemia, com ênfase na vivência com o audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação, incluindo livros, artigos científicos, dissertações e teses. O passo seguinte será preparar o roteiro de entrevistas sobre o período pandêmico e sua repercussão nos anos que seguiram, para que sejam aplicados entre docentes da escola Waldorf Turmalina. Serão realizadas entrevistas semiestruturadas avaliando de que maneira os docentes vivenciaram as



práticas pedagógicas mediadas pelo audiovisual e tecnologias da comunicação e informação e, a partir daí, averiguar sua prática nas diversas disciplinas.

Analisar, ainda, como e em que medida a Escola Waldorf Turmalina lidou com o ensino e aprendizagem e seus princípios e métodos, durante a pandemia; o que foi mantido ou alterado na resposta da escola à situação pandêmica; os modos da escola gerenciar e atender à participação e demandas dos pais; como os professores percebem o uso do audiovisual e das tecnologias durante a pandemia em uma escola Waldorf? Se atualmente há consequências positivas, ou negativas, no uso dessas ferramentas nos anos de 2020 e 2021? Explana-se ainda como os pais da escola, professores e alunos são recebidos hoje em dia, se virtual ou presencialmente, como são as reuniões gerais e específicas de cada turma, como foi o início do trabalho com o audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação, e seus desafios. Entender se houve um retorno e encerramento ao audiovisual e às novas tecnologias após a pandemia.

Por meio da análise de dados parciais, será elaborado o desenvolvimento e considerações neste artigo.

Rudolf Steiner: desenvolvimento pedagógico

O idealizador da pedagogia Waldorf, o austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo, educador e esotérico, estudava e pesquisava a agricultura, arquitetura, artes, literatura, matemática, medicina, terapias, farmacologia, apicultura, filosofia, ciência, religião, organização social. Ele era escritor e conferencista, influenciado pelo poeta, dramaturgo e cientista Johann Wolfgang von Goethe. Magali Mourai (2019) em seu artigo *A ciência de Goethe: em busca da imagem do vivente* destaca a abordagem dele sobre a natureza como uma totalidade orgânica, viva e com alma, divergindo do pensamento científico de sua época que difundia a ideia da vida exclusivamente como matéria em movimento.

Indo ao encontro do pensamento de Goethe, Steiner aproxima a arte da ciência a fim de traçar um caminho para o desenvolvimento integral do ser humano: habilidades sociais, emocionais, cognitivas, corporais e espirituais. Assim, nasce uma pedagogia que preconiza não somente a aquisição de conhecimento linguístico e lógico-matemático, mas seu entrelaçamento íntimo com a arte. Ele percebeu que essa força potencial da criatividade, a partir da arte, poderia estar a serviço do desenvolvimento da criança e do jovem., propiciando o despertar interior do aluno para um pensamento flexível, autêntico, global, com atuação social, ética, responsável, comprometida e com empatia. Assim, em 1919 Steiner funda a primeira escola Waldorf, para que os filhos de trabalhadores de uma fábrica pudessem estudar.

O idealizador da pedagogia tinha o entendimento do ser humano a partir de uma cosmovisão, onde cognição, emoção e ação precisavam ser equanimemente contempladas. Romanelly (2000) enfatiza que essa teoria cognitiva, ao ser transferida para a prática, restabelece o vínculo da arte com o conhecimento, propondo uma metodologia de ensino.



Essa necessidade surgiu fruto da pós Primeira Guerra Mundial, quando a Europa ficou destruída pelas batalhas. A partir desse contexto nasceu a ideia de uma sociedade mais humana, e a antroposofia era sinônimo desse futuro reconstruído e possível.

Hoje a pedagogia Waldorf encontra-se nos cinco continentes, em aproximadamente oitenta países, cujas filiadas à Federação das Escolas Waldorf somam 3.198 instituições de ensino distribuídas entre o Ensino Infantil, Fundamental e Médio.

Apesar de ter sido fundada na Europa, hoje a escola existe nos Estados Unidos, Rússia, América do Sul, Israel, países democráticos da Europa Oriental, Nepal, Índia, Japão, China, Quênia, Egito, entre outras. A pedagogia adaptou-se às variadas culturas, porém, fundamentada nos princípios da Antroposofia e Pedagogia Waldorf.

Pedagogia Waldorf no Brasil

Em 2024 a Pedagogia Waldorf completou cento e cinco anos, e atualmente encontra-se nos cinco continentes do planeta Terra. Inaugurou sua primeira escola em solo brasileiro em 1956, e, por volta da década de 80 havia, aproximadamente, trinta escolas distribuídas em vários outros estados do país.

“Considerando a realidade brasileira como um todo, as escolas Waldorf no Brasil cresceram cerca de 200% nos últimos dez anos, conforme os dados da FEWB em 2020. Existem 78 escolas filiadas, destas, 14 contemplam toda a educação básica (Educação Infantil ao Ensino Médio), 16 escolas vão até o Fundamental II e 48 até o Fundamental I, além de 200 Jardins de Infância, sem contar com as escolas que estão em processo de filiação”.

Amaral et al, 2021:93642.

O passo mais recente na biografia da educação Waldorf em solo brasileiro foi a faculdade com graduação específica dessa pedagogia:

“A Faculdade Rudolf Steiner é uma entidade sem fins lucrativos, beneficente de assistência social, portadora do CEBAS – Certificação de Entidades Beneficentes de Assistência Social na Área de Educação, regulamentada pela lei nº 12.101/2009, decreto nº 7.237/2010. Mantém, assim, compromisso irrestrito com a concessão de bolsas integrais e parciais para alunos de Graduação, na proporção mínima de uma bolsa integral para cada nove alunos matriculados”.

<https://frs.edu.br/cursos/licenciatura-em-pedagogia/> Acessado em 22/03/2025



Até o ano de 2024, foi possível encontrar pós-graduação lacto sensu em: Artes na Pedagogia Waldorf; Facilitação de Processos *à luz da prática social reflexiva*; Educação Musical Waldorf: Antropomúsica. Além de cursos de extensão: Aulas de Guarani – história, mitos e linguagem; Epistemologias Negras na Educação: contribuições de intelectuais negras brasileiras; Iniciação ao Teatro Pedagógico: oficina de montagem; Educação Infantil: Diálogos entre ‘Tradições Waldorf’ e Culturas Tradicionais, entre outros.

Desde a década de 80, os estudos e pesquisas sobre aquilo que diz respeito a brasilidade no currículo da pedagogia Waldorf e sua preservação, compreensão, vivência, até a instrução a seus alunos, vem acontecendo por alguns grupos de professores que iniciaram o fortalecimento destes. No país já existem alguns movimentos e grupos de extensão nacional para esse fim, que estão em constante diálogo e adequação do currículo Waldorf à história e cultura dos povos originários e afro-diaspóricos.

“De um lado, o ideal atua como fonte inspiradora e como fundamento na compreensão do devir humano. Por outro lado, as condições do real envolvem o campo prático que inclui a individualidade da pessoa educadora, as características únicas da classe que se ensina composta pelas individualidades dos alunos, o momento histórico, a localização geográfica e os aspectos intrínsecos à cultura e à sociedade em que educador e educandos se encontram”.

Junior et al, 2018:864

É tempo de um em viés razoável, extenso e dedicado na contemporaneidade do país, em diálogo com a educação proposta e as condições reais em que está a escola, geograficamente, socialmente, culturalmente, quais famílias a ocuparem, qual a relação da professora/o com as disciplinas para além da sala de aula, como experiência de vida, o momento histórico da região. Diante deste quadro, o “como” dialoga construtivamente com os alicerces do que Steiner concebeu no século passado e a sociedade atual, sem perder o humanismo, relação com a natureza, ensino de artes e a religiosidade. Pois, traduzir para expandir valorizando e potencializando o país, a partir de uma sociedade mais justa e equânime. Refletir, inclusive, sobre quais leis para a educação estão vigentes no país, para que pedagogia e judiciário andem em comum acordo e sob as Leis específicas de cada região. No Brasil, pelo menos duas leis precisam ser estudadas e efetivadas nas escolas Waldorf:

Assim, exemplificando algumas das diversas pessoas dentro da antroposofia que se debruçam sobre a reflexão da sociedade atual e crianças e jovens.

Aqui no Brasil há, ainda, o “Projeto de fomento à criação de Escolas Waldorf públicas”, do Instituto Ruth Salles. Este visa estimular e orientar as iniciativas das escolas Waldorf para que essa pedagogia aconteça em maior expressividade de forma gratuita e democrática. Esse movimento conta com experiências bem-sucedidas no âmbito da rede pública. Conforme o Instituto há onze escolas Waldorf públicas (ou escolas sociais) no país: seis escolas associativas



conveniadas, idealizadas e fundadas por uma associação, onde uma das pessoas é o dono do espaço físico e, com o grupo estabelecem convênio com a prefeitura. E cinco escolas públicas, fundadas a partir do poder público da cidade, conjuntamente a professores e pais, ou dos próprios gestores públicos.

Audiovisual e tecnologias da informação e comunicação na educação

Na escrita da dissertação, quando finalizada, serão descritos e expostos documentos de órgãos públicos vinculados à educação, assim como gráficos e dados que amparam a avaliação feita pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) sobre os resultados das políticas educacionais e considerações sobre o audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação e de que maneira são propostas essas disciplinas. Neste artigo, porém, nos atentarmos aos autores e suas teorias propositivas e analíticas sobre o tema da pandemia, meios virtuais e Pedagogia Waldorf. No entanto, esse artigo é um recorte de tudo que foi levantado sobre as questões pertinentes.

Segundo a professora e Dra. Solange Straube Stecz e o professor Dr. Marcos Henrique Camargo (2019: 95), eles entendem “*como mais abrangente o termo “audiovisual”, porque inclui tanto o cinema, como a televisão, a videografia, a fonografia, tablets, celulares, videogames etc.*”

Tendo em vista a explanação dos professores sobre o significado da palavra “audiovisual” e a questão da educação como fios condutores desta investigação, é necessário, então, voltar aos anos da pandemia da Covid-19, onde este esteve indissociavelmente ligado a todas as disciplinas das escolas e, também, na Turmalina, alinhando-se ao comportamento de alunos waldorfs contemporâneos que já fazem uso da tecnologia e aparelhos de comunicação eletrônica em suas residências, inclusive antes mesmo da pandemia de 2019, como descreve Jonas Bach (2016, p.41) em seu livro sobre “A pesquisa JIM (Juventude, Informação e Multimídia) (...) realizada no ano de 2009 pela Federação de Pesquisa Pedagógica-Midiática do Sudoeste da Alemanha (...). A maioria dos alunos Waldorf (81,1%) tinha acesso no seu quarto, número consideravelmente superior em relação aos alunos de escolas convencionais (54,0%)”.

Aparelhos que os alunos possuem para uso pessoal (%)



Alunos	Celular	MP3	PC / Laptop	Acesso a internet	Câmera fotográfica digital	TV	DVD	Videogame
Waldorf	93,7	88,3	82,8	81,1	77,1	49,8	42,6	33,7
Pesquisa JIM	95,0	82,0	75,0	54,0	51,0	60,0	39,0	45,0

Amostragem de alunos Waldorf = 827. Amostragem da pesquisa JIM = 1.200.

A partir do quadro acima, é possível entender que as ferramentas virtuais já estão sendo usadas de forma diária, e muitas das vezes de maneira perigosa e desconstrutiva por crianças e adolescentes. Contudo, estes temas não serão abrangidos no artigo, pois é outra ampla discussão e debate entre agentes da saúde e educação. Talvez, com educação escolar direcionada, quanto ao uso dos meios virtuais, haverá a possibilidade de interagir com estes de maneira saudável e preventiva por parte dos jovens e adultos.

O ambiente escolar brasileiro ainda tem um lugar pouco explorado por conta da falta de investimento na alfabetização digital de professores, e da pouca, ou total, falta de infraestrutura nas escolas. Contudo, é necessário a discussão e explanação sobre crianças e jovens do século XXI e seu entorno sociotécnico. Barcelos e Coutinho (2010) mencionam que através do desenvolvimento criativo e de construção com o audiovisual, abre-se, também, um espaço formativo onde professores podem explorar a linguagem cinematográfica.

As tecnologias da informação e comunicação incluem àquelas que intermediam a comunicação, otimizadas pela internet e aceleradas em seu uso pela quarentena na pandemia da Covid-19.

Elas cresceram e continuam crescendo exponencialmente, tanto para o trabalho, quanto para o lazer e estudos, e atualmente fazem parte do dia a dia de crianças e jovens transpassando as esferas da educação e do social. Entre alguns exemplos das tecnologias da informação e comunicação podemos citar o celular, webcam, internet, notebook, computador, entre outros.

“Considerar o cinema como um meio significa que a atividade de contar histórias com imagens, sons e movimentos pode atuar no âmbito da consciência do sujeito e no âmbito sociopolítico-cultural, configurando-se num formidável instrumento de intervenção, de pesquisa, de comunicação, de educação e de fruição. No entanto, considerar o cinema como um meio não significa reduzir seu potencial de objeto sociocultural a uma ferramenta didático-pedagógica destituída de significação social”.

Fantinz, 2007:01.



Nas últimas décadas, ganhando cada vez mais espaço na cultura contemporânea, o audiovisual e as TIC estão presentes desde a consulta médica, ambiente escolar ou religioso, passando por conferências internacionais e até brinquedos de criança. Em se tratando das tecnologias na educação, Adriana Fresquet reflete que “*com o cinema como parceiro, a educação se inspira, se sacode, provoca práticas pedagógicas esquecidas da magia que significa aprender, quando o ‘faz de conta’ e a imaginação ocupam lugar privilegiado na produção sensível e intelectual do conhecimento*”. (2015). A partir daí, pensar possibilidades de inclusão do audiovisual e das TIC dentro do ambiente waldorfiano não é senão possibilidade positiva frente a tantas outras formas e maneiras de educação estética.

No entanto, em 2020, com a pandemia da Covid-19, as formas de estudos, serviços e relacionamento precisaram se adaptar e foram mediados pelas redes de banda larga. A adaptação emergencial na escola foi para além da questão meramente do conteúdo programático, pois, aconteceu desde a estrutura das famílias para aulas em casa de maneira virtual, à adaptação dos alunos e professores nesses meios de interação, o planejamento de aula, o material didático, a avaliação do conteúdo, entre outros aspectos que não serão abordados nesse recorte, como, por exemplo, as questões psicossociais de alunos e professores, entre outros que vão para o viés da saúde.

Na Pedagogia Waldorf é usualmente contido o uso dos meios virtuais para fins escolares, e pouco usado até o Ensino Fundamental II. O processo de adaptação e utilização desse meio no contexto das aulas remotas, necessárias para conter o avanço do vírus da Covid-19, e seguir da melhor maneira possível a vida escolar de crianças e adolescentes, foi questionado, discutido e estudado entre professores, famílias, médicos, secretaria de educação e de saúde, para que, na medida do possível, a base da pedagogia Waldorf fosse mantida em meio a situação pandêmica mundial. O pilar da pedagogia é a filosofia antroposófica que defende métodos que despertem o desenvolvimento completo e integral do aluno, estimulando a sociabilidade, motricidade, cognição, comunicação e expressão emocional, porém, com os meios virtuais e as telas nas escolas houve um déficit nos pontos acima referidos. E, assim, as aulas emergenciais remotas iniciaram entre tentativas, erros e acertos.

No fechamento das escolas, determinado pelos órgãos de saúde federais brasileiros para conter o contágio da Covid-19, pensar o funcionamento das disciplinas artísticas, educação física, marcenaria e jardinagem na Escola Waldorf, foi mais complexo do que aquelas de conhecimento teóricos, cujo cuidado foi maior na rearrumação e explicação aos estudantes sobre passar o menor tempo possível nas telas e o quanto fosse possível fazendo atividades da escola de maneira individual, porém, de movimento corporal e na natureza, tendo em vista a necessidade de crianças e jovens estarem nesses meios, com o cuidado necessário àquela época e recebendo o conteúdo escolar.

Escola Waldorf Turmalina



Até 2019, como professora na instituição, a autora da presente pesquisa, junto aos demais docentes, interagiu com os alunos de maneira presencial ao lecionar em sala de aula, amplificando as práticas artísticas no diálogo com o conteúdo programático tradicionalmente desenvolvido e cunho cognitivo-lógico-racional. Conduziu exercícios práticos de teatro, expressão corporal, dança popular, música, com o suporte da, e a partir de, promoção das relações interpessoais entre alunos e professores e vice-versa.

A escola que deu origem ao presente estudo de caso é uma instituição privada, sem fins lucrativos, dependendo exclusivamente da contribuição monetária da mensalidade paga pelas famílias e de doações. Ela funciona como instituição associativa, pois não há proprietários e sua organização, gestão e decisões envolvem professores, pais e associados, de acordo com três instâncias eleitas de maneira sociocrática – onde todos os representantes eleitos tenham passado por consulta e sido aprovados pelos demais membros.

Por volta do 6º ou 7º ano (a depender do professor) há a inclusão do audiovisual que, de maneira interdisciplinar, se soma ao processo de ensino e aprendizagem. Segundo CAMARGO (2019: 2), “*as mídias contemporâneas têm revelado seu caráter mestiço, cuja capacidade de comunicar simultaneamente vários tipos de linguagens produz (...) imagens, sons, movimentos e tatilidade (...).*”

Para tanto, o educador precisa ser movido a despertar e refinar seu senso estético através de estudos e cursos específicos. No Brasil, para ser um pedagogo Waldorf, é necessário graduar-se na Faculdade Rudolf Steiner (em pedagogia Waldorf) ou fazer especialização nesta área, onde o professor cursa disciplinas teóricas, artísticas, trabalhos manuais, ampliando suas competências estéticas, sensíveis, lógicas e socioemocionais, capacitando-se, assim, para olhar seu futuro aluno a partir da cosmovisão defendida por Rudolf Steiner. Para tanto, a Sociedade Antroposófica no Brasil (SAB) é uma organização que se dedica a apoiar profissionais que estudam, trabalham e pesquisam a antroposofia.

A partir desse viés a pedagogia surge sob outro tripé: o das faculdades do pensar, sentir, querer (ou agir), dando igual peso e importância a esses três elementos elencados no processo ensino e aprendizagem. Por esse prisma é que a arte permeia as disciplinas, desde o ensino infantil e fundamental, até o médio e a graduação em pedagogia Waldorf. Esses princípios respaldam as palavras da professora Solange e do professor Marcos:

“Até pouco tempo, considerar a estética (e as Artes) como conhecimento legítimo era visto como um nonsense típico de gurus da New Age dos anos 1960. Representantes das chamadas “ciências duras”, cuja rigidez dos conceitos garantiam sua universalidade, olhavam para a estética com certa condescendência, atribuindo-lhe um humilde cubículo no edifício do conhecimento” (...)

Camargo et al, 2019:13.



Para além da grade horária em que o ensino da arte propriamente tem considerável aumento de tempo em comparação com outras pedagogias, as artes, nessa proposta pedagógica, alcançam a interdisciplinaridade, pois, estão presentes em áreas como matemática, línguas, entre outras disciplinas que requerem do estudante atividade cognitiva lógica racional. “As matérias artísticas e artesanais não constituem, na pedagogia Waldorf, apenas um complemento estetizante; trata-se de disciplinas que recebem a mesma atenção que as demais e são consideradas de igual importância para a formação do jovem” (LANZ, 2013, p.135)

Nesse sentido, a arte entra como uma forte aliada, auxiliando o aluno no desenvolvimento da sensibilidade criativa, no desenvolvimento motor e na compreensão de conteúdos numéricos e verbais:

“A cognição estética é a forma de conhecimento mais apta a realizar o trânsito entre as formas simbólicas da cultura (às quais pertencem a Gramática e a Matemática) e as formas assimétricas do real, permitindo ao pesquisador experimentar as relações entre a ordem e a desordem do mundo”.

Camargo, 2013:60.

A arte, enriquece e potencializa o educando como ser crítico e criativo, e, também, faz com que suas competências sejam evidenciadas a partir de si mesmo para além dos muros da escola. Ela transcende os diferentes processos de aquisição de conhecimento do aluno, e soma-se ao que ele dispõe em prol de alavancar seus estudos, inclusive em matemática, português, línguas etc. Pois, de acordo com CAMARGO (2022), para expandir a capacidade de compreensão da realidade do mundo é necessário integrar os campos estético e lógico do conhecimento humano, pois estes estão intrinsecamente interligados.

Nesse estudo é possível perceber, ao lecionar na escola Waldorf Turmalina, que o dia a dia letivo permitia aos alunos conviverem com e através da arte em todas as disciplinas, porque, desde seu início houve o convite à prática da aquisição de conhecimento entrelaçado às artes, abrangendo e abraçando o que o aluno traz como indivíduo, potencializando o processo de ensino e aprendizagem.

A Escola Waldorf aqui pesquisada funciona hoje a partir da estrutura fundante dessa pedagogia, no início do século XX, na Alemanha, na qual trabalha as disciplinas artísticas como conhecimento autônomo, de aperfeiçoamento e educação dos órgãos dos sentidos, complementar ao conhecimento lógico-racional. Porém, a partir de 2022 o audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação - seja como conhecimento estético, seja ferramenta no ensino-aprendizagem - voltaram a ser utilizadas de maneira pontual no dia a dia de professores e alunos. A tecnologia é utilizada como expressão artística em filmes selecionados e apresentados aos alunos:

“A cultura midiática e as linguagens artísticas, ao contrário do que propõe a educação tradicional, não segmentam aspectos racionais e emocionais. Não

Barbara Gomes de Bulhões e Solange Straube Stecz

AUDIOVISUAL,

TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO, PANDEMIA:

ESTUDO DE CASO EM UMA ESCOLA WALDORF



separam o sujeito sensível do sujeito inteligível em suas narrativas, concebendo o conhecimento como um processo em que o sentir e o simbolizar se articulam e se completam na criação ou poiesis dos imaginários. A experiência estética é, então, o momento em que nossa cotidianidade é posta em suspenso e passamos a ter uma percepção mais ampla da realidade”.

Pires, 2009: 10

Considerações

É sabido que para um país viver sua democracia de maneira plena e com igualdade para todos os seus cidadãos, é necessário, antes, pessoas bem formadas com capacidade crítica sobre a vida política e sociedade, comprometidos com princípios éticos, justiça climática e da natureza, enfim, distinguir o que de fato é humanamente, ecologicamente, politicamente correto. E antes, ainda, do eleitor cidadão, é necessário que crianças e jovens sejam conscientes, e é somente pela educação de qualidade que o pilar da sociedade é firmado.

Com igual peso, é necessário que os pilares da saúde, alimentação, moradia, trabalho, sejam igualmente atendidos e disponibilizados para as pessoas, indistintamente. Porém, o recorte desta dissertação é sobre a educação, não sendo possível um estudo detalhado sobre os pilares de uma sociedade que almeja um mundo menos pautado em valores materiais, e mais sobre a construção de um mundo melhor e justo socialmente.

E é com esse mapeamento e a necessidade urgente de melhoria social, política e econômica que a educação de qualidade, e a ideia de fraternidade social no contexto da saúde econômica seria uma alternativa para um mundo melhor. Onde crianças seriam formadas em escolas Waldorf públicas, com ensino de qualidade, liberdade de pensamento, pensamento crítico e fortalecimento da brasilidade, criatividade, empatia, confiança, com o sentido de comunidade, do compartilhar e do dividir, com consciência social e ambiental.

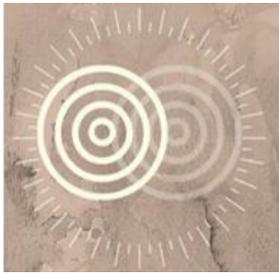
A possibilidade do audiovisual e as tecnologias da informação e comunicação estarem inseridas na Escola Waldorf Turmalina, é pensar no longo prazo. No entanto - seja como ferramenta ou experiência estética virtual - se essas novas possibilidades puderem contribuir positivamente no processo de ensino e aprendizagem; e se, a partir do diálogo entre autores, é possível vislumbrar possibilidades de melhoria na educação, é chegado o momento de recolher dados, depoimentos e analisar a viabilidade. Faz-se necessária a discussão e explanação sobre crianças e jovens do século XXI e seu entorno sociotécnico.

Isso será a soma do cuidado com a criança e adolescente, futuros cidadãos adultos ativos politicamente no Brasil, educação de qualidade, fortalecimento da cultura brasileira, indígena e afro-diaspórica, assim como o dever de praticar as Lei nº 14.533, de 2023, onde institui a Política Nacional de Educação Digital, e a Lei 13.006, que obriga a exibição de filmes de produção de cinema brasileiro nas escolas de educação básica.



Referências bibliográficas

- BACH, J. Jr. (2016). *Como vivem os alunos Waldorf*. Curitiba: Lohengrin.
- Camargo, M. H. (1021). *Arte e pensamento estético*. Londrina: Syntagma.
- Camargo, M. H., & Stecz, S. S. (2019). *Cadernos de Notas: Mestrado Profissional em Artes* [e-book]. Curitiba: UNESPAR.
- Cauquelin, A. (2005). O regime da comunicação ou a arte contemporânea. In A. Cauquelin, *Arte contemporânea: uma introdução* (pp. xx–xx). São Paulo: Martins Fontes.
- Cirello, M. T. D. G. (2010). *Educação Audiovisual Popular no Brasil – panorama, 1990–2009* (Tese de Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo.
- Dussel, I. (2021). De la “classe en pantuflas” a la “classe con barbijo” – Notas sobre las escuelas en pandemia. *Vol. 2(1–2)*.
- Fantin, M. (2007). Mídia-educação e cinema na escola. *Revista Teias*, 8(15–16), Rio de Janeiro.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra.
- Fresquet, A., & Migliorin, C. (2014). Da obrigatoriedade do cinema na escola: notas para uma reflexão sobre a Lei 13.006/14. In A. Fresquet (Org.), *Cinema e Educação: a Lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas* (pp. 4–22). Ouro Preto: Universo Produções. Disponível em http://www.redekino.com.br/wp-content/uploads/2015/07/Livretro_Educacao10CineOP_WEB.pdf
- Fresquet, A. (2013). *Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Fresquet, A., & Alvarenga, C. (Orgs.). (2023). *Cinema e educação digital: a Lei 14.533 – reflexões, perspectivas e propostas*. Ouro Preto: Universo Produções.
- Lanz, R. (2011). *A pedagogia Waldorf: caminho para um ensino mais humano* (10ª ed.). São Paulo: Antroposófica.
- Marques, I. (2014). O artista/docente ou o que a arte pode aprender com a educação (3). *OuvirOuver*, 10(2), 230–239.
- Gurgel, P. E. (2009). Algumas reflexões sobre educação e meios audiovisuais. *Revista Travessias*, 3(2), 1–16. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.
- Romanelli, R. A. (2000). Criatividade e teoria cognitiva referendadas pela visão acadêmica. *Revista Anthropos*, jornal da Associação Pedagógica Itacolomy de Florianópolis, 2(19), jun.
- Steiner, R. (2008). *A filosofia da liberdade: fundamentos para uma filosofia moderna* (4ª ed.). São Paulo: Antroposófica.



Steiner, R. (2013). *A arte de educar: baseada na compreensão do ser humano* (2ª ed.). São Paulo: Antroposófica.

Távora, C. G. (2022). *Ensino Remoto Emergencial: uma proposta de produção audiovisual de desenho universal* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista, Bauru.

Bibliografia virtual

<http://www.apaladewalsh.com/2015/11/alain-bergala-a-internet-produziu-a-morte-da-propria-nocao-de-gosto/>

<http://www.fewb.org.br>

<https://www.sab.org.br/portal/euritmia/91-euritmia>

<https://www.fclar.unesp.br/Home/Graduacao/Espacodoaluno/PET-ProgramadeEducacaoTutorial/Pedagogia/texto-autoeducacao-na-pedagogia-waldorf.pdf>

<https://blog.frs.edu.br/rudolf-steiner/>

<https://www.freunde-waldorf.de/en/waldorf-worldwide/waldorf-education/waldorf-unesco-associated-schools/>

<https://www.youtube.com/watch?v=B-ZSeepDmPE>

Brasil. (1996). Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº. 9394. Diário Oficial da União. Brasília, DF: Senado Federal, Coordenação de Edições

Técnicas. https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/529732/lei_de_diretrizes_e_bases_1ed.pdf.

Brasil. (2017). Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, DF: Ministério da Educação. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf

<https://cendie.abc.gob.ar/revistas/index.php/revistaanales/article/view/493/1191>

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-12032009-152112/pt-br.php>

<https://www.gov.br/pt-br/noticias/educacao-e-pesquisa/2019/12/ministerio-da-educacao-avalia-resultado-do-pisa-2018>

Procedimentos artísticos no ensino Waldorf. Disponível em:

https://www.academia.edu/42776867/procedimentos_art%C3%8Dsticos_no_ensino_waldorf_a_rt_procedures_on_waldorf_teaching_1

<https://www.trimembracao.org/>

<https://www.youtube.com/watch?v=B-ZSeepDmPE>

SARAIVA, G. L.; ZUCOLOTTI, M. P. da R. **A pedagogia Waldorf e a Base Nacional Comum Curricular na formação da criança**[S. l.], v. 9, n. 10, p. e7279108754, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i10.8754. Disponível em:

<https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/8754>

Publicação inicial na internet: 27.09.2009 Revisão atual (6): 19.04.2010 **Escola Nova, Teosofia, UNESCO e Pedagogia Waldorf**: um enredo novelesco e suas possíveis lições Ralf Rickli. Disponível em: <http://ralf.r.tropis.or>



CAMARGO, Marcos H. **O que a Estética tem a dizer à Ciência** | Marcos Henrique Camargo - Academia.edu

https://www.academia.edu/26571883/O_que_a_Est%C3%A9tica_tem_a_dizer_%C3%A0_Ci%C3%Aancia

https://independent.academia.edu/MarcosHenriqueCamargo?from_navbar=true

https://www.youtube.com/watch?v=hizdxGH_7N0

https://www.academia.edu/41455921/NEUROCI%C3%84NCIAS_A_FILOSOFOIA_E_O_NOVO_STATUS_DO_INCONSCIENTE

PIRES, Eloiza Gurgel: **A experiência audiovisual nos espaços educativos: possíveis interseções entre educação e comunicação.** Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo 22^a ed. 37, São Paulo. 2010. Disponível

em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/w7hTMM4d6gsYgDRtjscDNVp/>.

https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/L14533.htm

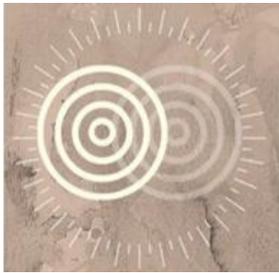
https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113006.htm



Barbara Gomes de Bulhões

barbaragbulhoes@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



Solange S.Stecz

solange.stecz@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



DOCUMENTÁRIO SERGIO MOURA, VIDA E ARTE VOAM JUNTOS

DOCUMENTAL SERGIO MOURA, LA VIDA Y EL ARTE VUELAN JUNTOS

DOCUMENTARY SERGIO MOURA, LIFE AND ART FLY TOGETHER

Regiane Bressan¹
PPGARTES-UNESPAR
gianebressan69@gmail.com

Salete Paulina Machado Sirino²
PPGARTES-UNESPAR
saletems@uol.com.br

Resumo

Neste artigo, pretende-se apresentar uma reflexão sobre o cinema documentário no processo de desenvolvimento de um filme que se propõe a lançar um olhar singular sobre a vida e a arte de Sergio Moura, em uma perspectiva de promover o acesso ao processo criativo do artista ao revisitar lugares, trabalhos guardados, seus projetos Praça da Arte, Artshow, Sensibilizar, e a urgência de cultivar a sensibilidade criadora com a complexa e imprevisível realidade brasileira a partir dos referenciais teóricos. Assim, apresentamos uma imersão em sua memória, dirigida por momentos que levaram Sergio Moura ao reencontro das suas ações entrelaçadas com a arte e a vida na linha do tempo, e na possibilidade de invocar a Arte para expandir o caminho a ser trilhado com liberdade na projeção dos pensamentos da vida no coletivo.

Palavras-chave: Arte, Coletivo, Cinema, Documentário, Sergio Moura.

¹Artista Visual. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes UNESPAR. Brasil.

²Doutora em Letras pela UNIOESTE. Pesquisadora Docente, Reitora da UNESPAR. Brasil.



Resumen

El objetivo de este artículo es presentar una reflexión sobre el cine documental en el proceso de desarrollo de una película que pretende dar una mirada única a la vida y el arte de Sergio Moura, con el fin de promover el acceso al proceso creativo del artista, revisitando lugares, obras almacenadas, sus proyectos Praça da Arte, Artshow y Sensibilizar, y la urgencia de cultivar la sensibilidad creativa con la compleja e impredecible realidad brasileña, a partir de referencias teóricas. Así, presentamos una inmersión en su memoria, guiada por momentos que llevaron a Sergio Moura a redescubrir sus acciones entrelazadas con el arte y la vida en la línea del tiempo, y la posibilidad de invocar el Arte para ampliar el camino a recorrer con libertad en la proyección de los pensamientos de la vida en lo colectivo.

Palabras clave: Arte, Colectivo, Cine, Documentario, Sergio Moura.

Abstract

This article aims to present a reflection on documentary cinema in the process of developing a film that proposes a unique look at the life and art of Sergio Moura, from a perspective of promoting access to the artist's creative process by revisiting places, archived works, his projects Praça da Arte, Artshow, Sensibilizar, and the urgency of cultivating creative sensibility with the complex and unpredictable Brazilian reality based on theoretical frameworks. Thus, we present an immersion in his memory, guided by moments that led Sergio Moura to rediscover his actions intertwined with art and life along the timeline, and in the possibility of invoking Art to expand the path to be trodden with freedom in the projection of life's thoughts into the collective.

Keywords: Art, Collective, Cinema, Documentary, Sergio Moura.



Introdução

Este artigo trata da proposta de investigação e elaboração de um documentário sobre o processo criativo do artista Sergio Moura. O reconhecimento do valor de sua obra tem raízes a partir de encontros e projetos do grupo ARTIXX³, coordenado pelo artista, que ressaltou a importância de encontrar novos caminhos para expressar a experiência vivida, incentivando artistas a romper com as barreiras tradicionais e a explorar novas formas de engajamento com o público, além de reconhecer a importância das experiências e das interações que ocorrem ao longo do desenvolvimento de uma obra, destacando que o ato de criar é tão significativo quanto o resultado final. O uso de diferentes recursos e meios encoraja a exploração e a inventividade, com foco nos processos criativos, e não apenas nos produtos finais, valorizando, assim, o percurso artístico. Essa abordagem dinâmica não apenas enriquece o trabalho artístico, mas também estimula o público a pensar criticamente sobre as obras e suas próprias experiências, conforme enfatiza o ARTIXX,

“Voltado aos processos produtivos da arte contemporânea, incluindo a música, o teatro, a poesia, o vídeo, o cinema, a literatura, a moda e a arquitetura, proclama que todas as possibilidades são válidas para se encontrarem novos caminhos, para expressar a experiência vivida e para dar vazão ao processo criador.”⁴

Nesse sentido, a multimídia se torna um meio poderoso para dar voz a narrativas diversas, permitindo que as experiências individuais e coletivas sejam compartilhadas de maneira mais ampla e impactante. A música pode dialogar com o vídeo, a poesia pode ser incorporada em instalações multimídia, e a arquitetura pode ser pensada como um espaço de performance. Cada uma dessas áreas traz suas particularidades e técnicas, mas, ao mesmo tempo, elas se alimentam mutuamente, enriquecendo o processo criativo e ampliando as possibilidades de interpretação e fruição da obra.

Além disso, a liberdade de expressão, promovida pelo ARTIXX, foi fundamental para o florescimento de ideias inovadoras e para a afirmação de uma ampla gama de recursos para a criação artística. Nesse momento, via-se Sergio Moura como um mestre, dividindo toda a sua experiência com artistas que acreditavam na arte entre pessoas. Sim, este era o lema do ARTIXX, Arte Entre Pessoas.

Em dezembro de 2021, foram selecionados alguns vídeos filmados de Sergio Moura em 2017, na ação OLHA A RUA. Esses vídeos motivaram a realização da montagem de um curta-metragem e a apresentação para ele da atitude que sempre apresentou diante das situações difíceis da vida, a preocupação com o convívio entre as pessoas na forma coletiva e de propostas para tirar a mordida que o sistema usava para oprimir no dia a dia. Suas propostas

³ Em 2011, o Grupo ARTIXX era formado por Sergio Moura, Carla Teodorovicz, Giovana Casagrande, Regiane Bressan e Rogério Guiraud.

⁴ ARTIXX. Carta de princípios-Manifesto. Disponível em <https://artixxaoarlivre.blogspot.com/>



reforçaram provocações rumo à ruptura e ofereciam a poesia nos encontros entre as soluções e as diferenças, mostravam o quanto a censura enclausurava de forma que as pessoas adoeciam e não percebiam que eram mantidas reféns nesse ciclo infinito.

Para Sergio Moura, a arte não poderia se limitar a um objeto, embora também adorasse a fatura da pintura. Duas situações foram fundamentais para ele no desenvolvimento da sua vida com a arte, uma foi a educação e, ao conhecer a Fayga Ostrower, sentiu que estava fazendo a escolha certa, e sempre lembra de suas palavras: “*o Brasil, pela desigualdade que tem, não pode se dar ao luxo de desprezar a função do artista no campo educacional*”, uma forte referência em sua vida de artista educador. Com a educação, entrelaçou as ações sociais, ações performáticas e de rua ao encontro com as pessoas, provocando-as para um diálogo mais profundo sobre a condição humana e suas múltiplas expressões. A outra situação foi perceber que precisava organizar sua produção artística e passar a fazer exposições, um passo significativo no desenvolvimento da sua carreira como artista. Sergio Moura acrescenta:

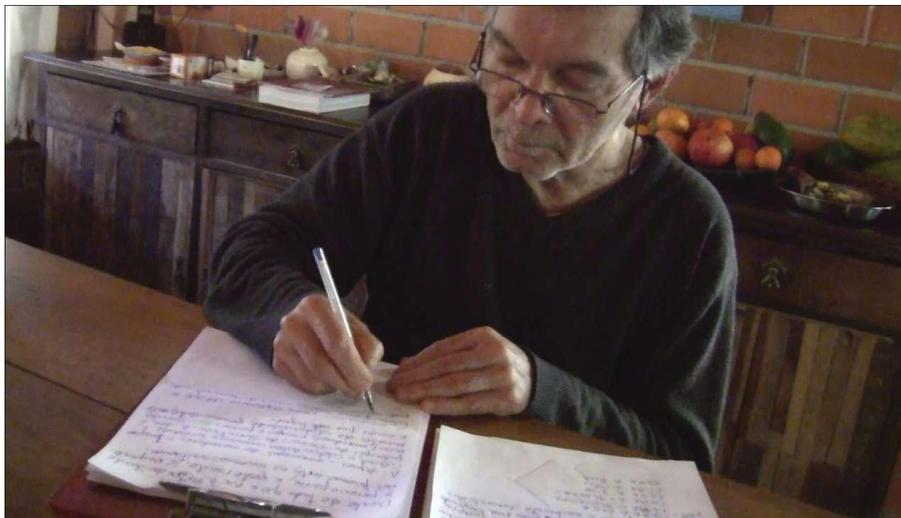
*“A minha primeira exposição em Curitiba foi em (19)82, nove anos depois de ter chegado aqui.[...] Eu acho que isso é uma parte importante da minha trajetória, ter percebido isso, a necessidade de construir essa produção no dia a dia, com muita serigrafia, muita pintura, muito desenho e tal, sem esquecer do campo social, da ação mais de guerrilha, que vai contra a sociedade, que vai provocar a sociedade na rua”.*⁵

Logo, sua percepção com a produção artística, a educação, sem esquecer do social nas ruas, e a cada ano ou momento difícil que se apresenta atualizam-se, pois a sua capacidade em convocar a arte para projetar diálogos ainda era muito forte, onde limites são desafiados e novas realidades podem ser imaginadas e vivenciadas. Nesse momento, a linha invisível da história da arte desce em movimentos, dançando no céu, no centro da Terra, onde encontramos Sergio Moura em seu atelier, escrevendo novas ações em pleno século XXI.

5 Moura, S. Retirado de Malmaceda, L. B. “O Eixo Sul Experimental: conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos1970” (p.269-270).



FIGURA 1. Sergio Moura escrevendo manifesto Olha a Rua (2017).



Fonte: Arquivo Regiane Bressan

O vídeo digitalizado ARTSHOW⁶, recebido das mãos de Sergio Moura, em 2022, foi inspirador, promovendo a sensação de que, ao narrar as cenas projetadas, ele estava vivenciando novamente toda aquela semana experienciada em 1978. Neste momento, foram iniciadas as gravações definidas por um pré-projeto planejado para o Mestrado Profissional em Artes, oferecido na UNESPAR. A partir deste momento, foi desenhada uma janela com a possibilidade de abri-la ao apresentar para Sergio Moura e Priscila Sanson, sua companheira de vida e arte, com uma grande participação da artista Carla Teodorovicz, o projeto que seria enviado para o mestrado. Com a aprovação de ambos, houve a certeza de que a arte e a vida estão entrelaçadas. Que é possível respirar e ver arte em todo lugar. Realizar o registro de uma memória brilhante tornou-se o propósito. Buscou-se, então, uma ferramenta que possibilitaria desenvolver a disseminação da pesquisa realizada sobre o processo criativo e dos relatos a partir dos materiais já gravados com o artista Sergio Moura, o documentário.

Após o projeto ser aprovado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESPAR, a linguagem cinematográfica, na disciplina eletiva Cinema Brasileiro: da criação à difusão, ministrada pela professora de cinema Salete Machado Sirino, promoveu o entendimento de que seria possível comunicar com delicadeza o quão forte é a vida na arte. Seminários realizados com reflexões dos filmes e dos conceitos apresentados por diretores do cinema brasileiro, a trajetória e a importância dos movimentos realizados por estes pensadores da sétima arte são refletidos até hoje. Tal observação pode ser exemplificada com palavras de Deleuze (2018):

⁶ Vídeo filmado inteiramente em Super-8 e digitalizado pelo pesquisador Newton Goto para o projeto Circuitos compartilhados (2008).



“A imagem cinematográfica é sempre individual. A razão última disso é que a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum àquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem”.

Deleuze, 2018: 33

Algumas imagens são quadros que representam janelas abertas na dimensão de outro mundo. Mundo imaginário. O documentário é uma destas janelas, e possibilita esse processo mágico que encanta ao revelar o registro de um momento que passou. Que não poderá ser vivido novamente, não igualmente. Eterniza o momento. Formaliza o processo. Comunica a eternidade. A arte celebra o amor com a vida. Guarda a vida em um disco rígido⁷ou disco óptico⁸e, ao deixar o tempo tomar conta, ultrapassa os limites guardados em processos. O tempo distorce, altera sua cor, a luminosidade, a sensação, o olhar. Ultrapassa a realidade ao diluir formas ali contidas e inseri-las num novo espaço, com aparência de ser feita sem esforço.

O documentário fílmico e alguns conceitos

Como destacado inicialmente, neste projeto, o propósito é apresentar o processo de desenvolvimento de um filme sobre a vida e a arte de Sergio Moura em uma nova perspectiva de exposição e promover o acesso ao processo criativo do artista. Para a construção narrativa e abordagem do documentário, com a preocupação em deixar Sergio Moura falar livremente sobre os temas levantados, vamos abordar alguns conceitos do documentário, enquanto linguagem audiovisual, identificado em Aumont (1995) e Dubois (2004), que referendam a possibilidade de trazer as lembranças fortes que possuem visões sobre a vida e a produção artística, as quais ilustram o que foi realizado no período de 1977 a 1987.

A reflexão sobre o cinema documentário baseou-se nas teorias de Bazin (1991) e Deleuze (2007 e 2018), na elaboração e no desenvolvimento da linguagem cinematográfica e as tendências contemporâneas do cinema documentário que prolongam ou renovam uma arte, neste caso, a arte de Sergio Moura. Lumet (1998), diretor de cinema, produtor e roteirista, relata cada etapa do seu processo na realização de um filme, desde a seleção do roteiro até o corte final, não apenas os aspectos técnicos, mas também os desafios emocionais e psicológicos com os quais se deparou com narrativas e intensos estudos de personagens e reflexões tocantes sobre questões morais e sociais. Já Nichols (2010) define que os documentários são uma forma rica e diversificada de narrativa audiovisual que pode ser categorizada em diferentes modos, cada um com suas características e intenções: expositivo, participativo, observativo, reflexivo, performático e poético. Apresenta a compreensão das questões éticas envolvidas na produção

7 É um hardware usado para armazenar conteúdo digital e dados em computadores.

8 É um dispositivo de entrada usado em equipamentos computacionais e equipamentos de entretenimento para reprodução de sons e vídeo.



de documentários, a diferenciação entre documentários e filmes de ficção, o impacto e a importância dessa forma de arte na sociedade contemporânea.

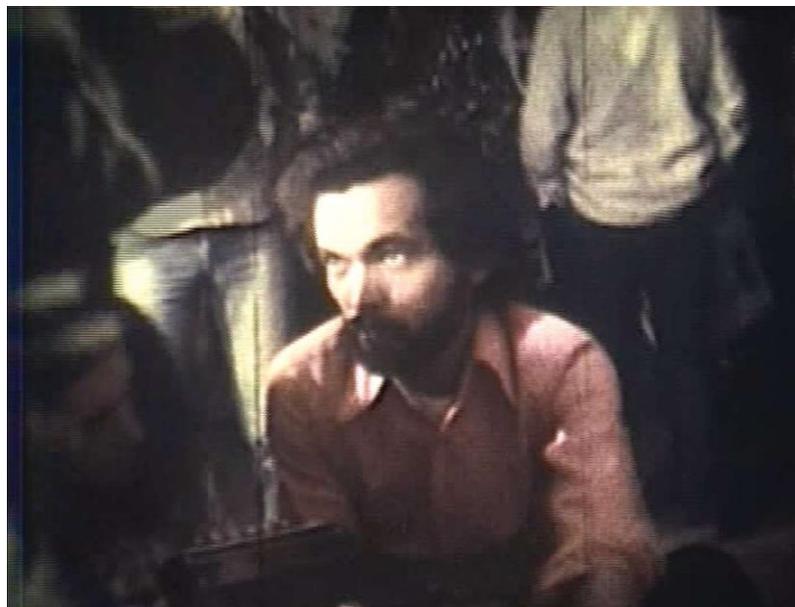
Aplicando essa categorização de Nichols (2010) ao documentário sobre Sergio Moura, podemos dizer que algumas tomadas de decisão, ainda na fase de argumentação, levaram a uma narrativa que pode ser classificada como participativa e reflexiva. Durante as gravações, por exemplo, foram possíveis intervenções diretas dialogadas entre entrevistado e entrevistadora antes de iniciar a gravação, para que não fosse necessário pausar a filmagem.

Todo esse processo de diálogo foi registrado e utilizado na edição final com o intuito de conduzir o espectador a ser testemunha das ações e oferecer um outro olhar a respeito do processo criativo de Sergio Moura (Dubois, 2004: 44-45). A diversidade de pensamentos que convergem e divergem a respeito de temas como a falta de comunicação entre alunos de dois cursos na mesma instituição, promover o diálogo imediato com o público em trânsito e os artistas na relação de troca, provocados à expectativa da participação do público por meio da criação estética coletiva e provocar a sensibilização dos transeuntes, priorizando as particularidades de um local da cidade para promover uma reflexão poética na rotina cotidiana dos cidadãos no período da ditadura militar, tornam também a construção narrativa do documentário reflexivo.

Considerando realizar uma análise mais profunda e precisa sobre os fatos, com a finalidade de compreender a conexão que existe entre a história individual de Sergio Moura com a história da sociedade no período em que desenvolveu sua linguagem, momento em que iniciou a sua forma de expressar o seu olhar crítico por meio da arte, a narrativa se desenvolverá mais precisamente nos projetos Praça da Arte, Artshow e Sensibilizar. Dessa forma, o trabalho deste artista contempla o coletivo carregado de teor crítico devido à persistência em realizar projetos relacionais e vivenciais, frequentemente transitórios, ao longo dos anos no campo artístico em geral, ocorridos durante o período ditatorial militar. Para ilustrar um dos projetos citados, segue abaixo uma imagem retirada do vídeo filmado inteiramente em Super-8, Artshow, digitalizado pelo pesquisador Newton Goto, no momento em que Sergio Moura estava conversando com as pessoas que paravam na Galeria Júlio Moreira.



FIGURA 2. Frame do vídeo ARTSHOW(1978).



Fonte: Arquivo Sergio Moura

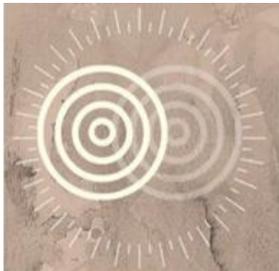
Para garantir uma relação de confiança e relação aberta com Sergio Moura, a narrativa se desenvolverá por meio da técnica entrevista aberta. Pretende-se registrar os depoimentos espontâneos, com emoção e sentimentos durante a fala e expressão corporal do artista com duas filmadoras, com a finalidade de realizar a transcrição do conteúdo (Lumet, 1998: 71).

Em complemento ao material de pesquisa a ser produzido, será utilizada a filmagem dos depoimentos de Sergio Moura para a produção do documentário, com foco na memória de suas ações em movimentos e encontros artísticos de vanguarda que retratam uma fase importante de sua trajetória de criador, pela força poética de suas ideias, marcadas pelo imaginário dos movimentos sociais, políticos e artísticos.

Paralelamente, serão levantados os documentos como reportagens antigas, entrevistas com pessoas que conhecem o artista, publicações sobre Sergio Moura, realizadas por meio de pesquisas, para análise comparativa com os fatos relatados, possibilitando aprofundar nas intenções emotivas, adquirindo sentido a partir das ações e relações. Portanto, o documentário será realizado por meio da escuta do relato livre de Sergio Moura, pois existe pouco material sobre a vida e a obra deste artista. Neste caso, como um artista com tamanha preocupação em projetar a arte que está dentro das Instituições⁹ para fora, oferecendo o diálogo da sociedade transeunte com a arte, não é conhecido no Brasil?

Em vista disso, pretende-se apresentar, com sutileza, a maneira como o olhar se relaciona com o tempo e apresentar o envolvimento com o mundo imagético, acompanhada do processo estabelecido pelo tempo na janela aberta pela arte. Mudar. Reencontrar a forma daquilo que está

⁹ Escolas, Faculdades, Museus, Galerias, Atelier, Teatros, Cinemas.



em torno do mundo imagético para modificar e inserir em um novo espaço o qual está além da realidade palpável e física (Aumont, 2004). A imagem está na realidade que nasce da memória, uma realidade na qual tudo é possível. Segundo Aumont, cada imagem na superfície, mesmo que pouco visível, pode revelar imagens interiores da alma, imagens que ficam na imaginação.

“Figurar o ar, a atmosfera, (...) a luz, dar conta destes fluidos misteriosos, foi uma das obsessões da pintura até o momento em que, com o impressionismo e sobretudo com Cézanne, a lógica da sensação toma conta de tudo, e permite, enfim, pintar, com um mesmo movimento, tanto as coisas ‘definidas’ quanto esse ‘indefinido’ que as rodeia e as liga. (...)”

Aumont, 2004: 226

Nesse sentido, a qualidade das imagens obtidas no processo é determinante na projeção. Porém, não se pode concluir que seja mais importante que a linguagem ou o processo de produção do trabalho; a qualidade do registro é fundamental na concepção que o resultado alcançará, *“fazer o filme seguir o seu próprio sentido, o de uma preocupação reconhecida e consciente do visual em todos os estados, coisas e ‘entre-as-coisas’* (Aumont, 2004: 226).

Este mundo está além da realidade palpável e física, a realidade que nasce da pintura, realidade imagética onde tudo é possível para Sergio Moura. Diluir as formas do que está ao redor, modificar e inserir num novo tempo o espaço e o lugar, utilizar sua interferência em diferentes momentos através de ações e apresentar, ao mesmo tempo, a imagem ampliada na profundidade da memória para registrar o tempo vivido.

Revelar a ação do tempo no registro dos relatos de Sergio Moura, ao navegar na lembrança dos momentos vividos, acrescenta algo à imagem que trabalha em contratempo, do qual surgem janelas abertas que se misturam, o processo e a memória, mas nunca se confundem, pois o processo, muitas vezes é realizado em um tempo diferente da imagem resgatada, oferecendo, assim, um novo significado àquela imagem no momento da montagem. Segundo Deleuze (2018):

“A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. Ora, desde a mais antiga filosofia há muitas maneiras pelas quais o tempo pode ser concebido em função do movimento, em referência ao movimento, de acordo com composições diversas”.

Deleuze, 2018: 56

À vista disso, na função que une passado e presente, entra-se, novamente, de uma outra maneira, no tempo consumido do passado, automaticamente uma atualização de sentidos e valores, ao fazer uma relação com o momento presente. Ultrapassar limites e alterar as barreiras do tempo no caminho idealizado, sonhado. Iniciar processos com a imagem e acompanhar o desenvolvimento, sem esperar o resultado final, pois a vida está em constante movimento. Essa linguagem é o cinema, que amplia a comunicação, com a projeção de



imagens que expressam e sugerem diferentes materiais no processo, com uma escolha de recomeço. (Bazin,1991: 67)

A execução do projeto visa oferecer ao observador o envolvimento com o mundo imagético acompanhado das cores que evidenciam o ambiente, o Atelier, “Palácio da Memória”¹⁰, sob uma perspectiva com profundidade. A sensação de movimento nas imagens representa um momento de vida que passou e, ao acessar a memória, com sutileza, possibilita um novo enquadramento: mudar a relação com o mundo imagético, lembrar, ver e viver o mundo através das janelas da arte, por meio da montagem. Deleuze (2018) destaca que,

“Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Mas esse todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido apenas indiretamente, no que diz respeito às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo”.

Deleuze, 2018: 55

Nessa perspectiva, as cenas foram captadas por meio das experimentações, criando assim estruturas e problemas compositivos onde aparecem os elementos pictóricos. As mudanças no processo ocorreram para aumentar a possibilidade de variação de resultados na montagem, o que proporcionou condições de adquirir a diversidade para desenvolver a criação (Deleuze, 2018: 206-207).

Desse modo, Porter (2005) ressalta que o documentário, além de informar, também dá voz a grupos e histórias que muitas vezes são marginalizadas ou silenciadas na sociedade. Essa multiplicidade de vozes enriquece o debate e amplia a compreensão do mundo. E destaca a singularidade e a eficácia do documentário como meio de comunicação:

“Antes de termos câmeras, microfones e dispositivos de gravação, tínhamos coisas como imagens pintadas, a palavra falada e pintada, e também o canto, a dança e o ritual. Tínhamos meios de expressão. [...] Eu diria que esta necessidade humana de se comunicar tem sido a nossa característica mais definidora, e a ferramenta básica e essencial para a evolução da sociedade humana”.

Porter,2005: 45

Há a necessidade de uma construção de olhar para o processo criativo, para os espectadores olharem para si e que entendam o documentário de uma maneira mais aberta a possibilidades, a partir de projetos que propõem a formação de públicos para o cinema, por meio da educação. Conforme apresenta Sirino (2020), em Cinema Brasileiro na escola:

10 Sugestão do Prof .Dr. Hertz de Camargo na Banca de Qualificação, maio de 2024.



“Ao colocar o Cinema Brasileiro na escola, a Lei 13.006/2014 suscita uma série de problemas e discussões, tais como a instrumentalização dos professores para a utilização educativa do cinema e o acesso à produção audiovisual brasileira. Em vista disso, cabe discutir os critérios de escolha dos filmes, a formação do público, a qualidade da exibição, conhecimentos não verbais vinculados ao som, à imagem e ao movimento, entre outras cognições”.

Sirino, 2020: 14.

A afirmação de Sirino (2020) sobre o potencial de projetos de extensão voltados para o ensino do Cinema Brasileiro destaca a importância de proporcionar aos estudantes de graduação e pós-graduação experiências práticas e teóricas que enriqueçam sua formação (Sirino, 2020: 16). Os projetos de extensão oferecem experiências didáticas sobre cinema e são fundamentados na capacidade das iniciativas de enriquecer a formação dos estudantes. Por meio de técnicas metodológicas e da leitura crítica, esses projetos não apenas promovem o ensino do Cinema Brasileiro, mas também contribuem para a formação de profissionais mais críticos e conscientes, capazes de dialogar com as complexidades da cultura audiovisual contemporânea. (Sirino, 2020: 17)

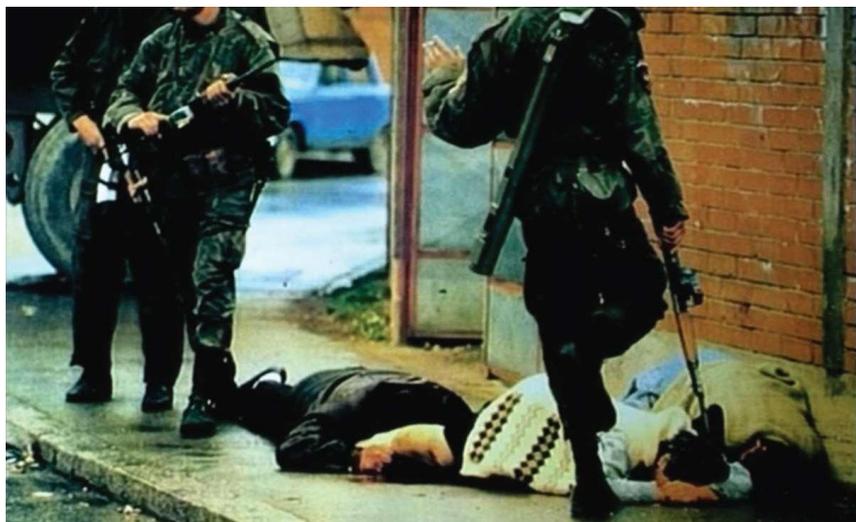
Em conformidade com a Lei 13.006/2014, a importância dos projetos de extensão universitária que envolvem o ensino e a experiência prática com o cinema, tanto para estudantes de graduação quanto de pós-graduação, a partir de iniciativas que promovem a interação entre a universidade e a comunidade, permite que o conhecimento acadêmico seja aplicado em contextos reais. No caso do cinema, esses projetos podem oferecer aos estudantes a oportunidade de desenvolver habilidades práticas e teóricas. O ensino do cinema brasileiro é especialmente relevante, pois permite que os alunos explorem a cultura nacional, a diversidade de histórias e representações, além de refletirem sobre questões sociais, políticas e históricas. Uma leitura crítica envolve não apenas uma apreciação estética, mas também uma análise das implicações sociais e culturais das obras. (Sirino, 2020: 16)

Ao contar histórias que celebram a vida e a diversidade, o cinema não apenas ajuda a manter viva a memória coletiva, mas também promove uma compreensão mais rica e complexa da experiência humana. Os documentários desempenham um papel vital na sociedade, funcionando como testemunhas da verdade e preservadores da memória cultural (Porter, 2005: 51). *“Muitos documentários se originam dos corações e mentes de artistas com um senso de responsabilidade social, que têm considerado o fato de fazer filmes parte do instrumental para a mudança social”* (Porter, 2005: 45)

A referência nesses aspectos são os filmes “Eu te saúdo, Sarajevo” e “Na Escuridão do Tempo”, ambos do diretor francês Jean-Luc Godard. No primeiro filme, “Eu te saúdo, Sarajevo”, 1993 (*Je Vous Salue, Sarajevo*, no original), Godard divide uma imagem em várias cenas, apresentando uma história em 2 minutos. *“Uma reflexão sobre a cultura europeia, nacionalismos e a guerra da Bósnia, a partir de uma foto de guerra do fotógrafo Ron Haviv”* (Almeida, 2011).



FIGURA 3. Frame do filme “Eu te saúdo, Sarajevo”.



Fonte: Jean-Luc Godard, 1993. In: Youtube.

Texto, narração e direção de Jean-Luc Godard:

*“De certa forma, medo é a filha de Deus, redimida na noite de Sexta-Feira Santa. Ela não é bela, é zombada, amaldiçoada e renegada por todos. Mas não entenda mal, ela cuida de toda agonia mortal, ela intercede pela humanidade. Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra :cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. Quando for hora de fechar o livro, Eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem”.*¹¹

Com a combinação de trechos literários e a montagem sequencial de "Blood and Honey" (Bijeljina, Bósnia, 1992), série de fotografias do fotógrafo norte-americano Ron Haviv, Godard articula, em simultâneo, a música *Silouans' Song* de Arvo Pärt, e uma fala que une textos seus e de outros autores - texto citado acima -criando um exercício poderoso de reflexão sobre os campos da cultura e da arte. “*Afirma que cultura pertence ao âmbito do que é norma, enquanto*

11 Texto de citações literárias narrado por Jean-Luc Godard, no vídeo de 2 minutos exibido na 29ª Bienal de São Paulo, com o tema “Arte e Política”.



arte é parte daquilo que produz dissenso. E assim como é da natureza da regra suprimir a exceção, seria da natureza da cultura sufocar a arte.” (Anjos, 2015: 234)

O segundo filme, “Na Escuridão do Tempo”, 2002 (*Dans Le Noir Du Temps*, no original), de Jean-Luc Godard:

FIGURA 4. Frame do filme “Na Escuridão do Tempo”.



Fonte: Odyssey Films. In: Youtube.

Godard, ao mesclar imagens de arquivo e filmes de diversos cineastas, incluindo os seus, oferece uma reflexão profunda sobre a condição humana e sobre o fim em suas múltiplas dimensões. Por meio dessa montagem, o filme não apenas revisita momentos históricos e artísticos, mas também convida o espectador a contemplar temas universais que permeiam a experiência humana (Puppo; Araújo, 2015). O curta tem a duração de 10 minutos e 23 segundos, e está incluído na compilação “Dez Minutos Mais Velho – O Cello”, 2002 (*Tem Minutes Older-The Cello*, no original).

Esses trabalhos não apenas registram eventos históricos, mas também atuam como mediadores entre o passado e o presente, garantindo que as experiências humanas sejam lembradas e refletidas. Papel fundamental que obras artísticas, documentais e cinematográficas desempenham na sociedade. Essa função é essencial para fortalecer a identidade cultural e fomentar um diálogo contínuo sobre os desafios e alegrias da vida (Porter, 2005: 51).

Processo criativo de Sergio Moura

Embora o documentário geralmente busque apresentar fatos e realidades, ele também pode incorporar elementos subjetivos. A seleção de informações, o estilo de filmagem e as escolhas de edição podem refletir a visão do diretor, tornando a obra não apenas informativa, mas também uma interpretação artística da realidade (Ramos, 2008: 37). Segundo Ramos (2008), a unidade da narrativa documentária é



“algo muito próximo daquela que chamamos filme: uma unidade narrativa enunciada numa duração temporal variável, mas una, sendo veiculada ao espectador enquanto unidade. O documentário, portanto, é um filme no modo que possui de veicular suas asserções e no modo pelo qual as asserções articulam-se enquanto narrativa com começo e fim em si mesma”.

Ramos,2008: 37.

Nessa perspectiva, dividir o filme nas fases, nos projetos, pensamentos, reflexões, inquietações, um relato e uma série de observações com a voz do Sergio Moura, resultam em imagens encontradas e editadas das quais foram filmadas em formato digital nas câmeras *Canon* e *Panasonic*, e as fotografias do acervo do artista. O arquivo não é fabricado. Na montagem, a escolha do tempo, do momento apresentado, foi um novo tempo cronológico. Procurou-se apresentar a narrativa respeitando a sequência temporal baseada nas informações relatadas por Sergio Moura. O momento de cada corte, a edição do material registrado para a composição poética da realidade vivida e narrada por Moura. Muita coisa que não foi encontrada nos arquivos, buscou-se no atelier do Sergio ao gravarmos as suas recordações. Nesses momentos, novos fatos eram expostos e gravados. Documentos muito bem guardados e revelados para a surpresa do artista. Momento este dirigido por muita emoção ao revisitar em sua memória recortes de lugares e trabalhos guardados.

Com a decisão de trabalhar somente com arquivos, foi preciso realmente conhecer todos por inteiro, para que o projeto tivesse uma ideia de como apresentar grande parte dos arquivos, dando, assim, uma nova vida às memórias [lembranças] dos projetos realizados e vividos por Sergio Moura. Isso possibilitou transitar no processo criativo e dialogar com a sua memória na montagem das imagens e dos áudios, em camadas, igualmente às camadas selecionadas pelo próprio artista de suas lembranças marcadas com a melodia de sua voz. A direção deste caminho trilhado durante as gravações foi realizada no sentido de dar liberdade para que Sergio Moura navegasse na linha da história percorrida por ele, serigrafando sua marca na Arte.

Cada encontro realizado para as entrevistas foi uma imersão no processo criativo do artista Sergio Moura. Nesse lugar, ele reencontrou registros de momentos vividos ao caminhar pelo Palácio da Memória, e tivemos a oportunidade de perceber a vida deste artista entrelaçada com a arte no seu dia a dia. Em vários momentos citou seu diálogo com a vida e a arte e descreveu que o sentido da vida é ver a grandeza da arte em tudo que faz. Seus momentos reflexivos estão em cada movimento executado, seja ao descer a escada ou fazer o pão, a lenha colocada no fogão a lenha para assar aquela massa que cresceu no ritmo do processo realizado pelo fermento. Nesse curto espaço do tempo, aproximadamente uma hora, Sergio Moura, ao respeitar este tempo que o fermento precisa para ligar os ingredientes, oferece a temperatura necessária para o melhor desenvolvimento dos ingredientes até o momento da entrada no forno. E completa dizendo *“A vida nos apresenta ingredientes para várias realizações, e*



cabe a nós escolhermos as combinações para os movimentos propostos por nós ou para resolver situações inesperadas”¹².

Documentário “Sergio Moura, Vida e Arte voam juntos”

O esboço do documentário foi realizado em dezembro de 2021 com a edição de alguns vídeos gravados no ano de 2017. A partir de janeiro de 2022, após Sergio Moura aprovar a realização do documentário, foram realizadas algumas reuniões por videoconferência pela plataforma *Zoom*, pelo motivo da pandemia do Covid-19. As reuniões duravam de uma a duas horas.

Nesse período, Sergio Moura iniciou mudanças na estrutura do seu atelier, o Palácio da Memória. Mudou alguns móveis de lugar. Essas alterações foram realizadas a partir de fevereiro de 2022, e até hoje, 2025, com menos frequência, mas com grande significado, encontramos alterações de alguns móveis, a exposição de serigrafias que estavam guardadas, para a apreciação do artista e de todos que ali entrarem. Nesse tempo foi muito importante presenciarmos o relato da realização dos seus projetos, a emoção da sua volta em cada momento vivido e ao mesmo tempo registrar este momento no tempo presente. Ao aceitarmos o convite de viajar com o artista na linha do tempo, foi perceptível a oportunidade de viver este momento com a emoção que transbordava em sua narração.

Ao iniciarmos as gravações em seu atelier, sugerimos para não se preocupar com os movimentos e com a luz, pois o que importava era deixá-lo à vontade em seu ambiente, no passeio com a memória na linha do tempo e se habituar com a câmera. A presença deste equipamento interferia, em alguns momentos, tirando-o do local onde estava mergulhado de emoções revividas. Após o quarto dia de gravação, a câmera já fazia parte dos equipamentos presentes no atelier. É importante destacar que as quatro gravações iniciais foram realizadas no período de 4 meses, sendo uma em cada mês. No quinto dia de gravação, juntos escolhemos lugares com a iluminação ideal para o momento da gravação.

Conforme comentado anteriormente, Sergio fala de forma livre, passeia pelas lembranças e traz com emoção seus ensinamentos, suas aulas no atelier e, ao relatar cada atividade, apresenta os materiais guardados das experimentações realizadas pelas crianças e adolescentes que experienciaram momentos da pintura, do desenho e da gravura. Trouxe a experiência e a sensação de ver as fases e os resultados conquistados pelos pequenos artistas que habitaram alguns dias em seu atelier e que, hoje, habitam em sua memória.

Em muitos dias de gravação seus passeios foram direcionados. Em alguns, foram cronológicos; em outros, dependiam dos materiais e trabalhos encontrados nas mudanças realizadas no atelier. Seus relatos ‘estão’ sempre acompanhados dos teóricos, filósofos e mestres que fortaleceram seu desenvolvimento artístico e social, “*foram providenciais para que eu pudesse emergir do meio da floresta amazônica, localizar a cultura como ponto essencial de partida em direção ao mundo sem fronteiras e renascer para a vida criativa, lúdica e*

12 Sergio Moura. Em entrevista concedida à autora em maio de 2023.



*alegre*¹³. Relatou que, inicialmente, seu diálogo era constante com os autores Hermann Hesse, Franz Kafka, Khalil Gibran, e logo depois, Wilhelm Reich, Jiddu Krishnamurti, JohannW. von Goethe, Friedrich Schiller, Friedrich Nietzsche, William Blake, “*funcionaram como bússola no período conturbado e efervescente da década de 1970*”, oferecendo uma coragem maior de enfrentamento à política na situação social e econômica do momento, para “*cutucar os militares*”. Novas ideias, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich, Piet Mondrian.

Quando falou do seu encontro com a arte, em Manaus, lembrou de diversos artistas que contribuíram no campo específico da arte, alguns eram professores e outros mais teóricos. Mestres que conheceu na Pinacoteca do Estado do Amazonas foram decisivos, sendo eles, Moacir de Andrade, Álvaro Páscoa, Manoel Borges, Hahnemann Bacelar. Identificou-se imediatamente com Hahnemann Bacelar e desenvolviam o dia a dia com amizade e parceria. Lembra do amigo que, por tamanha sensibilidade, perdeu-se no mundo imagético, deixando muita saudade.

Ao falar de suas viagens, em Salvador, no momento que esteve no atelier do artista Emanuel Araújo, nos surpreendeu a emoção que aflorou em Sergio Moura ao descrever o seu encantamento com os relevos gravados sobre papel branco. Continuamos a navegar e, ao chegarmos no Rio de Janeiro, falou de diversos artistas e lugares que conheceu. Experienciou as brincadeiras coletivas e criativas de arte apresentadas pelo crítico Frederico Moraes; conheceu o ateliê de Abelardo Zaluar, na Urca, e ficou impressionado ao ver que a área interior de seu local de trabalho era tomada por completo de muitas estruturas, materiais em movimento e ali foi o momento que percebeu um artista envolvido diariamente em sua atividade. Disse que, a partir deste momento, começou a ter muitas ideias em relação à atividade artística. Um momento riquíssimo na nossa viagem na linha do tempo foi conhecer, por meio da narração de Sergio Moura, sobre os artistas que conheceu: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Rubens Gerchman.

Em uma pausa, Sergio mostra fotos e, num crescente de emoções, fala do lugar que escolheu para ficar, Curitiba. Nesta cidade, logo conheceu Adalice Araújo (criadora dos Encontros de Arte Moderna), Ivens Fontoura e Luís Carlos de Andrade Lima, mestres que perceberam o seu conhecimento artístico e foram receptivos ao saberem que ele era de outra cidade.

Com o material captado, é hora de verificar o conteúdo e selecionar os momentos da narrativa do documentário. Cada vídeo é identificado e são feitas anotações detalhadas para ajudar na hora de montar o projeto na linha do tempo do *software* de edição. Analisar todas as gravações é fundamental para a compreensão do conteúdo disponível na montagem. Nesse momento, o processo criativo começa a tomar forma, com a definição clara de como cada sequência irá se desenvolver. Esse processo de seleção e edição é fundamental para transformar um conjunto de entrevistas e imagens em uma narrativa coesa e envolvente que capte a atenção do espectador e provoque reflexão sobre o tema abordado.

Após a primeira montagem, a opinião de pessoas não envolvidas com o projeto foi muito importante. Foram realizadas algumas alterações, permitindo aprimorar a estrutura narrativa

13 Sergio Moura. Em entrevista concedida à autora em maio de 2023.



e a mensagem do documentário, pois algumas passagens pediam coerência temática. As falas e imagens de Sergio Moura precisavam se alinhar com a mensagem central a ser transmitida, para o público ter uma experiência clara e impactante e voar junto com o artista no Palácio da Memória.

Considerações Finais

Como destacado inicialmente, esta proposta tem como objetivo apresentar uma exposição dos projetos realizados pelo artista Sergio Moura por meio da realização de um documentário, para o registro dos relatos e dos documentos obtidos no Atelier do artista, ou seja, um filme de arquivo. Falar de memória, de afeto, resgatar a experiência coletiva, assim como o cinema oferece, tanto na realização do projeto fílmico, quanto o espaço de exibição do filme realizado que promove a experiência coletiva.

Os relatos aqui escritos são muito pequenos se comparados com a vastidão de tempo registrado na presença de Sergio Moura. Cada dia de gravação era considerado a partir da confirmação do artista e organizado com antecedência pela Carla Teodorovicz. Na gravação, o total registrado não passava de duas horas, mas o tempo na sua presença era muito maior. Eram encontros entre Sergio Moura, Vida e Arte. Sim, porque Sergio Moura é rodeado de vida e arte com a presença de Priscila Sanson. Ao falar de Priscila, recordamos de um instante em que abriu e apresentou o portfólio de Sergio com luva e muita delicadeza. Priscila estava apresentando um momento da arte de Sergio Moura com muito cuidado, com muito amor. É a sensação experienciada na presença de Priscila e Sergio. É um encontro de Vida e Arte que voam juntos.



FIGURA 5. Frame do documentário Sergio Moura, Vida e Arte Voam Juntos (2025).



Para Sergio Moura, um momento de vida que passa. Um fato. Não, vários fatos. Várias imagens. Vários processos. Guardados. A memória é efêmera. Os momentos são efêmeros. Os processos permanecem em movimento, alteram a posição, a composição, e possibilitam um novo enquadramento. Representa, assim, quem vê e vive o tempo através das janelas da vida, resgatando a luz da memória e transformando em novas possibilidades.

Referências bibliográficas

Almeida, E. A. A. (2011). Cultura é a regra, arte é a exceção. Disponível em:
<http://www.artefazparte.com/2011/06/cultura-e-regra-arte-e-excecao.html>

Anjos, M. dos P., & Araújo, M. (Orgs.). (2015). *Je vous salue, Sarajevo: Godard inteiro ou o mundo em pedaços* (Livro Catálogo). Heco Produções.

Aumont, J. (1995). *A estética do filme*. Papyrus.

Bazin, A. (1991). *O cinema: Ensaio* (E. de A. Ribeiro, Trad.). Editora Brasiliense.

Certeau, M. de. (1998). *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer* (E. F. Alves, Trad., 3ª ed.). Editora Vozes.

Deleuze, G. (1987). O que é o ato de criação [Conferência]. Vídeo disponível em:
<https://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr>

Texto disponível em:



https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf

Deleuze, G. (2007). A vida como obra de arte. In *Conversações*. Editora 34.

Deleuze, G. (2018). *Cinema I: A imagem-movimento* (S. Senra, Trad.). Editora 34.

Dubois, P. (2004). *Cinema, vídeo, Godard* (M. A. Silva, Trad.). Cosac & Naify.

Freitas, A. (2018). Excluídos da XV: Vinte anos de regime militar ou a poética da pobreza. In J. Mendonça & J. Souza (Orgs.), *Paraná insurgente: História e lutas sociais – séculos XVIII ao XXI* (1. ed.). Casa Leiria.

Freitas, A. (2022). *Arte de guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil* (2. ed.). Editora da Universidade de São Paulo.

Godard, J.-L. (Diretor). (1993). *Je vous salue, Sarajevo* [Filme].

Godard, J.-L. (Diretor). (2002). *Dans le noir du temps* [Filme]. Odyssey Films, Matador Pictures, Road Movies.

Goto, N. (Org.). (2008). *Circuitos compartilhados: Catálogo de sinopses / Guia de contextos*. Epa!.

Justino, M. J. (1997, abril 1). Sergio Moura: Entre a terra e o ar. *Gazeta do Povo*.

Lumet, S. (1998). *Fazendo filmes* (L. O. Lemos, Trad.). Rocco.

Malmaceda, L. B. (2018). *O eixo sul experimental: Conceitualismo e contracultura nos cenários artísticos de Curitiba e Porto Alegre, anos 1970* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].

Moura, S. (2005). *Brincando de voar* (P. Sanson, Ilust.). Quadrante Editorial.

Moura, S. A arte de Sergio Moura. Disponível em: <https://aartedesergiomoura.wordpress.com>

Moura, S. Manaus nunca valorizou devidamente os seus artistas. *Pitiú Textual das Artes*. Disponível em: <https://medium.com/pitiutextualdasartes/sergio-moura-manaus-nunca-valorizou-devidamente-os-seus-artistas-edd087d8a68e>

Nichols, B. (2010). *Introdução ao documentário* (M. S. Martins, Trad., 5ª ed.). Papirus.

Porter, R. (2005). Sobre documentários e sapatos (M. Lopes, Trad.). In A. Labaki & M. D. Mourão (Orgs.), *O cinema do real*. Cosac Naify.

Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* (2. ed.). Senac SP.



Rancière, J. (2002). *O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (L. do Valle, Trad.). A Autêntica.

Rancière, J. (2010). A estética como política. *Devires*, 7(2), jul./dez.

Silva, A. D., & Sirino, S. M. (Orgs.). (2018). *Cinema brasileiro e educação*. Unioeste.

Sirino, S. M. (2020). Ensinar e aprender a ensinar cinema brasileiro, eis a questão! *Revista Científica/FAP*, 22(1). <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>



Regiane Bressan

gianebressan69@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



Salete Machado Sirino

saletems@uol.com.br

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)

ENCOUNTERS THAT INTERWEAVE IDEAS AND THE CULTURE OF ART
(From the Ekwenje to Angolan Aesthetic, Artistic, and Theatrical Possibilities)

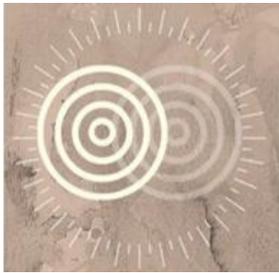
ENCONTROS QUE ENTRELAÇAM IDEIAS E A CULTURA DA ARTE
(Da ekwenje às possibilidades estéticas, artísticas e teatrais angolanas)

Victorino Cavinja Satchimuco¹
PPGARTES-UNESPAR

Resumo

As ideias se propagam no desenrolar do desenvolvimento cognitivo da vida humana, e a cultura restringe a inclusão e promovendo a diferenciação da visão e da manifestação ideológica do que é ser, do que já foi o ser, e do que venha ser: Tudo isto nos remete aos encontros das ideias das pessoas que fazem-no ser, pelo que não sei como chamar o presente texto, um projeto, um artigo ou um trabalho, sei lá, afinal, o avalio como uma provocação de novos olhares de criação e de novos pensamentos de produção de ideias, bem como no que venha expressar, talvez nas algumas alinhadas como resultado da minha experiência com a disciplina de especularidade, performance e campos expandidos, uma disciplina que compõe o programa de mestrado em artes da Fap -Unespar, e como também um resultado de uma curiosidade de ver um novo campo expandido de criação a partir da minha pesquisa, a qual se assenta no estudo dos rituais, identidade do teatro Angolano, talvez, ainda seja ou também venha ser, uma proposta que instiga a especularidade das ideias, seja da cultura e como da arte, nos moldes pelo qual se entrelaçam as ideias culturais e artísticas, promovendo uma configuração da linguagem criativa de quem as cria. O presente projeto, visa ressaltar o ponto de partida das ideias que se encontram sobre a visão da ligação das linguagens entre a arte e a cultura vice-versa, garantindo uma proposta pelo qual será, ou ainda ser identificada como linguagem do sensível transbordando novas visões e novos lugares onde a permanência ou o ponto de partida é a visão, é o pensar, é o sentir, ou seja também, ainda, um assunto que pode se chamar reação da ação artística sobre base da visão cultural.

¹Dramaturgo. Professor da UNILUANDA. Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Angola.



Palavras Chaves: Encuentros, Ideas, culturas, Arte, Teatro Angolano.

Resumen

Las ideas se propagan en el despliegue del desarrollo cognitivo de la vida humana, y la cultura restringe la inclusión y promueve la diferenciación de la visión y la manifestación ideológica de lo que ha de ser, de lo que ya ha sido y de lo que será: Todo esto nos lleva a los encuentros de las ideas de las personas que lo hacen ser, así que no sé cómo llamar a este texto, un proyecto, un artículo o una obra, no sé, después de todo, lo evaluo como una provocación de nuevas perspectivas de creación y nuevos pensamientos de producción de ideas, así como en lo que expresaré, tal vez en algunas líneas como resultado de mi experiencia con la disciplina de la especularidad, performance y campos expandidos, disciplina que forma parte del programa de maestría en artes de la Fap-Unespar, y así como resultado de una curiosidad por ver un nuevo campo de creación expandido a partir de mi investigación, que se basa en el estudio de los rituales, la identidad del teatro angoleño, tal vez, sigue siendo o también será, Una propuesta que instiga la especulación de las ideas, ya sean de cultura o de arte, en las formas en que se entrelazan las ideas culturales y artísticas, promoviendo una configuración del lenguaje creativo de quienes las crean. El presente proyecto pretende poner de manifiesto el punto de partida de las ideas que se encuentran sobre la visión de la conexión de los lenguajes entre el arte y la cultura en sentido contrario, asegurando una propuesta por la cual éste será, o incluso se identificará como el lenguaje de lo sensible, rebosante de nuevas visiones y nuevos lugares donde la visión permaneció o el punto de partida es la visión, Es pensar, es sentir, es decir, también, todavía, un tema que puede llamarse la reacción de la acción artística sobre la base de la visión cultural.

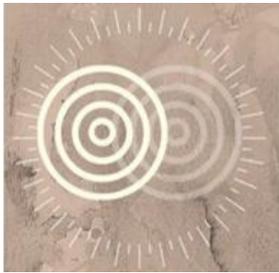
Palabras clave: Encuentros, Ideas, culturas, Arte, Teatro angoleño.

Abstract

Ideas spread throughout the unfolding of cognitive development in human life, and culture restricts inclusion while promoting differentiation in the vision and ideological expression of what is to be, what has been, and what will be. All of this leads us to the encounters of the ideas of those who bring them into being. So, I am unsure what to call this text—a project, an article, or a work of art. Perhaps it is best understood as a provocation of new perspectives on creation and new ways of thinking about the production of ideas. It is a reflection, perhaps in a few lines, on my experience with the discipline of Specularity, Performance, and Expanded Fields, which is part of the Master's program in Arts at FAP-UNESPAR. It also arises from a curiosity to see a new expanded field of creation emerging from my research on rituals and the identity of Angolan theatre. Perhaps this is, or will also be, a proposal that provokes speculation about ideas—whether cultural or artistic—and the ways in which cultural and

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



artistic concepts intertwine, promoting a configuration of the creative language of those who produce them.

This project aims to highlight the starting point of ideas that arise from the vision of the connection between artistic and cultural languages in reverse, asserting a proposal in which this may be—or may be recognized as—the language of the sensitive, brimming with new visions and new places where vision remained static or served as a starting point. It is thinking, it is feeling, and it is, perhaps still, a subject that may be called the reaction of artistic action grounded in cultural vision.

Keywords: Encounters, Ideas, Cultures, Art, Angolan Theatre.

Introdução

As ideias são resultadas do processamento e funcionamento psicológico, bem como cognitivos dos seres humanos, os quais decidem mudar algum lugar ou modificar uma

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



realidade, inovar ou incorporar novas formas, ou ainda dar continuidade de princípios proporcionados pelo passado, pelo qual venha se repercutir no campo de suas problemáticas no futuro. Estamos diante de um novo olhar sobre a visão de produção de uma nova realidade que poderá se transformar numa cultura, seja ela passiva ou ativa, mas que poderão cruzar novas percepções do que se ouve, do que se vê, ou do que se pensa, diante deste princípio, o presente trabalho visa expressar a relevância da diferença cultural para promoção da cultura artística, no qual o ser não deixa de ser, se tornando outro ser sem deixar de ser, embora, parece ser uma controvérsia de ideias porque uma pessoa que esteja exposto a viver uma outra realidade acaba pertencendo ao grupo desta nova realidade, fazendo deste um ser, ou pessoa diferente da que já era no princípio.

Na verdade, tanto a cultura artística e a cultura social e humana, tendem suas manifestações em ideias, e essas ideias se dão na ação sobre o olhar daqueles que os promovem e os produzem, os ser humanos, mas ainda assim, são dois fatores que permite ao artista e ao público uma visão de encontro e de conversação ideológica, no qual, é obrigado o princípio da aceitação e pouco o princípio da negação, a onde cada princípio se subpõe ao que estiver em ação e no comando, para melhor saber onde se destaca e como se destaca a percepção sobre base da diferença que se expressa deforma artística, enquanto se compõem ou se destaca a estética ou a poética de qualquer resultado da ação criativa humana, em um determinado espaço definido.



Fotos de Victorino Satchimuco; (2020)

Modelos e Atores Ad Camela e Zezinho SC

Outro olhar de criar
Outro método de se exprimir

Victorino Cavinja Satchimuco
ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Outra via de chorar
Minha outra forma de sentir
Talvez sempre outro modo de fala
Minha poesia não preço
Minha boca não freio
Minhas lágrimas não morrem tão cedo
Meus medos não têm vergonha por isso não se escondem
Poeta Sofrecedor (Victorino Satchimuco)

A criatividade não é um sentido réplica da vida humana, nem tão pouco a realidade dela, mas sim, a realidade de uma nova proposta de perceber o impercebível, uma outra perspectiva de aceitação e transformação da realidade sobre uma realidade justa que reflete a vida real do ser, seja no espaço físico ou fictício. A criatividade artística é uma realidade transcendental da alma de quem cria a obra, e a define como um objeto que reverbera a ideia de uma esperança sem vida, em uma vida que já não motiva o corpo que transporte as almas de outros vários corpos que com ele se relacionam. O exercício da criatividade uma viagem imutável onde o conformismo tende afogar suas mágoas na infalível possibilidade de um objeto falar menos que a voz do artista que transcende o silêncio da fala com a boa vontade de se firmar num mundo de diversas diferenças ideológicas, socioculturais, políticas, daí, que a arte ou a criatividade artística não é réplica do real mais sim um real apresentado numa visão muito mais subjetiva.

Cultura da Arte

Segundo, Paz (1998: 47), toda frase possui uma referência a outra, é suscetível ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras:

É nesta cosmovisão que nos releva a ideia de se explicar pela ideia, a cultura ser exposta pela cultura, afinal as formas pelos quais elas se expressam dão sentido a ideia da vida e a reação dos feitos dela mesmo. Partindo da ideia que a arte tendeu à vários conceitos no decorrer do tempo, com desenvolvimento de teorias e surgimentos de vários autores, pesquisadores, artistas e não só, dando sentido a palavra arte na linguagem comum, tal como na linguagem filosófica e pelo qual ainda se entende a arte numa visão do sentido restrito, como obra de arte aquilo que está exposto nos museus, no teatro, nas galerias ou em qualquer contexto teórico, histórico e institucional legitimador. Assim como também, a arte em sentido mais amplo, vindo a ser o resultado daquilo que fez o ser desenvolver, como tempo, lugar, acontecimentos (memórias), dos quais resultam da experiência inovadora (criação), originalidade, de modo que qualquer sector das atividades humanas poderem ter um núcleo reconhecido como artístico, desde que envolva um criativo potente, ou uma experiência estética, um olhar crítico, bem como abertura de um novo modo de habitar no mundo.

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



De acordo com Michel Dufenne (2015:11), o ser do objeto estético depende da percepção e só se realiza na percepção. Por fim, o problema do estatuto (Percepção) do abjecto estético.

Visto que o objeto estético é não só um em si, como também um para si. É deste pensar que podemos entender, que não se pode perceber o impercebível enquanto agente da ideia, para que o objeto não venha somente ser mais um objeto em exposição, a ideia de que um encontro entre a experiência do ser criador e a criação, diante do público, só poderá existir se os dois seres tanto o que vê e o que expõem conseguiram entender ou perceber o que foi criado e exposto em um determinado lugar.

Por isso nesta desenvoltura de ideias, talvez percebamos que a cultura da arte, é uma realidade que se expressa de uma ideia e se desprende de uma ação interna, resultando de uma ideia original, natural e simples numa perspectiva de vida e do cotidiano, visando explorar a outra face da mesma, (vida do público e da sociedade em geral) sobre novas formas que se vão encarando e percebido durante a sua fase de exposição (ao público) e exploração (do público à obra do artista e do artista ao público), definindo uma outra visão, definindo o lugar, o público, o tempo, definido pelo seu objetivo de existir. Podemos assim, entender que a cultura da arte, expressa esse papel e desejo de coadunar a percepção e a reflexão, visando a existência e permanência da comunicação ou interação de dois seres iguais com experiências diversas e meramente diferentes.

Ekwenje como ideia cultural

Segundo Altuna(2014), a iniciação às sucessivas etapas da vida da pessoa, nascimento, puberdade, casamento, morte, adquire uma importância constitutiva, fundamental. Sem ela, a pessoa não se vai fazendo, completando, realizando. Só ela situa no lugar religioso, social e ético exato, a torna apta para os seus direitos e responsabilidades e lhe permite movimentar-se sem traumas e com eficácia na pirâmide vital interativa.

Nesta mesma perspectiva, os rituais de iniciação são ideias que possibilitam o ser a criar objetos que expressam o valor e o resultado da arte, o ser, no qual está centrado sua forma de expressão para criação e inovação enquanto desenvolve suas técnicas de produção artística diante do seu tipo de linguagem. O Ekwenje, além de ser uma forma de iniciação a vida, também é um centro situações e fazes pelo qual se desperta nele as novas ideias ao olhar de quem cria, situações ou ideias estas que são expressas no dia a dia do iniciado com os outros seres, tal como diante do universo e com o objeto, partindo das características da subjetividade, o qual o mesmo é incapaz de explicar ou descrever, fazendo desta incapacidade a realidade da criatividade da linguagem artística, nomeadamente uma ideia que cruza as outras, para definir no campo da linguagem artística.

Ideia Cultural

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Altuna afirma que os ritos de iniciação Bantu, não são ainda conhecidos e nem se sabe ou se chegou a descobrir sua complexidade. Pois há nas suas referências místicas que desconhecemos e utilizam linguagens e nomes cifrados, esotéricos, que nunca revelam ao profano ou estranho: (Altuna, 2014: 278).

Ao afirmar esta realidade me remete a lembranças das memórias construídas quando fui submetido à escola de iniciação para a minha iniciação, os cantos, os provérbios, os jogos e desafios de vencer as dificuldades quando elas nos obrigavam a lutar pela vida, fizeram e fazem do iniciado um ser colocado em um lugar, onde a ideia primária é o entendimento deste princípio no tempo definido para vida toda, e a isto, posso chamar um processo e um tempo laboratorial para atender a demanda da vida cotidiana depois da escola, nestas ideias e nestes valores absolvidos guardados, são os mesmos pelos quais a arte se apropria para melhor se expressar e se firmar enquanto linguagem. É uma ideia cultural o ekwenje, quando ela define sua existência no processo da vida humana enquanto agente social e transformador, afinal é destas ideias onde se fundamentam a sua coexistência vital e das famílias dos diversos subgrupos, nomeadamente o dos Ovimbundus o qual faço parte e sou originário.

Ekwenje

O ekwenje, (omanlavalumevandavussengue ócio vatetiwe, ecivatetwile, civanguiaati, omanlavakwenjevandelevussengue), são as crianças do gênero masculino, que vão ao convento ou a um lugar recôndito distante do seio familiar para a circuncisão. Depois de retornarem no seio familiar diz os filhos ou rapazes foram a mata para circuncisão.

É uma escola de iniciação masculina, que se constitui como particularidade cultural por vários ritos de sucessão, como a separação dos iniciados da família e da comunidade, nos diversos povos e lugares de Angola sendo assim compostos por:

- Reclusão (acampamento aberto na selva).
- Circuncisão
- Situação Marginal
- Ressurreição e Regeneração

Altuna afirma ser situações que por estarem carregadas de emoções, mistérios, dramatismo, religiosidade e alegria originam uma vivência psíquica que marca e determina para toda a vida o homem bantu.

Há muitos anos e até os dias de hoje, para se fazer o ekwenje, era necessária uma preparação prévia, uma preparação psicológica, e uma sensibilização, tanto do iniciado quanto da família dos iniciados. A reclusão ou recruta é um exercício feito, para manter e impedir o candidato para não fugir da escola. Para alguns lugares, na primeira noite dos iniciados, a iniciação passava no ombelo, um lugar que foi separado e preparado para receber os candidatos e prepará-los para a vida e para o futuro.

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



De acordo com Ndafimana, Almeida e Nkhulwavo(2014: 37), no dia seguinte depois da reclusão, os rapazes eram transferidos para o ocombo no meio de uma mata, lugar pouco acessível para os demais membros da comunidade bem como das famílias dos iniciados, e aí eram circuncidados.

Estas escolas estão e sempre estiveram em ação, seja para o norte, sul e centro sul de Angola, com suas variadas diferenças ao quesito que pode passar nelas, com quantos anos deve passar. Por exemplo na Huíla para os Yanekas, Muhumbi, a idade para a iniciação não era tida em conta, sendo bastante abrangente;

Pois poderia começar de criança de alguns meses ao adulto de 20 anos, enquanto para outras a idade já se leva em conta, por causa dos procedimentos e dos momentos que o iniciado estará sujeito aceitar e viver, bem como correr riscos até de morte. Para alguns grupos o ritual de iniciação não era realizado todos os anos, afinal o intervalo de cada cerimonia poderia ser de 10 anos e variar entre 10, 15 anos depois. No ato da circuncisão, para o grupo acima mencionado, os iniciados eram encostados a uma arvore ou sentados sobre uma pedra, tendo por baixo das pernas, empomba (fezes de boi) ardentes, sobre as quais vai caindo o sangue do circuncidado. Nos primeiros dias, o O'ongue passava a noite no ocombo com os rapazes, para acudir a qualquer situação anormal e acompanhá-los o melhor possível. Já nos três primeiros dias, depois da circuncisão, muito cedo, todos se deslocavam para a omunhamba, uma árvore escavada, onde os circuncisados molhavam a ponta do pênis na resina, para desinfetar a ferida e fazer curativo de seguida. Tem vários outros passos a seguir para o cumprimento deste processo, para o iniciado ser propriamente considerado iniciado, a serem relatados no decorrer da dissertação em andamento.

Já na minha terra natal, e durante a minha passagem neste ritual como iniciado da minha tribo, estarei a apresentar como memórias que ainda levo comigo nos dias de hoje, buscando possibilidades de relembrar minhas vivencias que darão sentido no desenvolvimento da minha dissertação.

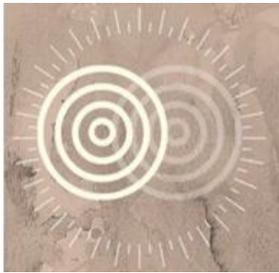
Minhas Memórias

O Onjango Familiar, é recinto no qual a família se reúne para tratar assunto da família e não só, para os regedores ou administradores comunais ou distritais, reis e não só é chamado ombala, que significa tribunal onde se julga vários assuntos voltados a violações, adultérios, roubos, traições, injustiças entre outros vários assuntos sociais na comunidade.

Antes, de o candidato ir à escola de iniciação masculina, na minha tribo alguns chamavam e até hoje chamam de convento, é preciso que haja uma reunião entre os pais e os tios, junto dos soberanos os quais têm o poder de decidir certos acontecimentos ou eventos socioculturais.

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Se encontravam meu pai e meus tios naquela conversa em que procuravam encontrar o meu Nawahangue (em umbundu) aquele que é Meu Padrinho de iniciação), me lembro como se fosse hoje, meu primo chocolate, o qual foi feito Nawahangue.

Este é que me acompanhara até o dia dê, ele tem a responsabilidade de negociar com o Puc (Puque) aquele que é tido como Médico de iniciação, para a minha iniciação, o nawhangue é o meu vigilante, meu padrinho desde o início do ritual de iniciação até o final.

Antes de ser iniciado o meu Nawahangue tinha a responsabilidade de negociar com o Puc, levando uma galinha, farinha de milho, aguardente, como agradecimento, por ter aceite seu afilhado na escola de iniciação, permitindo assim o Nawahangue acompanhar a estadia do iniciado no convento.

O Nawahangue, que vai me prestar atenção no local de formação e de iniciação, ele é a pessoa que recebe a comida do iniciado, por parte da família, são 3 meses de muita exaustão para o iniciado durante a sua estadia no convento.

É o padrinho do iniciado que presta informações do iniciado para com as famílias, tendo em conta os ocorridos de morte de um candidato. Cada família comprara um tecido de pano, para fazer o traje para o dia de se apresentar e voltar a família.

Indica-se um iniciado que servirá de guia, para nós chama-se Kessongo que passa adiante dos outros para mostrar o caminho, enquanto a isto os demais vão seguindo o guia. É um momento de muita alegria entre as famílias, em receber os iniciados com vida, realiza-se uma festa grande conjunta das famílias dos iniciados, outrossim, é em casa do guia onde passam para festejar.

Já na terceira semana, os iniciados são guiados pelos seus Nawahangues aos lugares chamados: Otchilombola, Otchiengue, Mukanda

Onde os iniciados serão dirigidos a ter contacto com as figuras que transbordam a espiritualidade dos povos e dos ancestrais de cada povo no grupo. Este processo de direção chama-se Okuvassenguiwa (okuvassengula).

É exercício que visa despertar a superação do medo, isto resume-se em passar de baixo dos pés ou entre o meio das pernas dos Tchingange vulgos (Palhaços).

Nawahangue- Padrinho do candidato ou iniciado

Puque – Enfermeiro de faz a circuncisão

Kessongue - Primeiro iniciado que dirige a caravana para a reintegração ao seio familiar dos iniciados, depois de 3 a 4 meses de reclusão. É em casa dos pais deste iniciado onde se reunia todos os iniciados, sentávamo-nos na esteira, enquanto se dançava, se tocavam os batuques (percussão), juntos cantávamos as canções de vitória e ressurgimento a nova era, depois da

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



sessão em casa do nosso guia ou nosso kessongo, se fazia outra caravana para a casa de cada iniciado até todos serem reintegrados no seio familiar. Era uma festa enorme em casa do guia, porque era realizado pelos pais de todos os iniciados que venceram o desafio.

Idea cultural e Idea Teatral

Cultura social e a cultura artística são reflexões que nasceram como um novo campo expandido para refletir a linguagem da atividade criativa e teatral em Angola, sobre base daquilo que tem sido meu pensamento e o meu olhar em tudo a minha volta enquanto artista, e do que vem sendo proposto no campo artístico e teatral do qual se manifestam vários princípios que instigam a realidade social, político, econômico, onde a liberdade de expressão é um fator que a muito se leva nos palcos como via de alcançar a paz no fazer e no desenvolver o espírito de independência e liberdade criativa artística, localmente falando fora das visões do euro-centrado.

Tanto a cultura artística e a cultura geral, social e humana, são reflexas nas ideias, ou seja, nas ideologias que se manifestam a linguagem, e que estes fatores de linguagens tendem a diferenciar ela diante de suas funções ou objetivos.

Curado, se submete a reflexão de (SANTAELLA, 2001). A qual formula a hipótese de que haja três matizes da linguagem e do pensamento. A **sonora, a visual, e a verbal**, afirmando que a primeira é uma questão de primariedade, do qual o signo é icônico reumático, a segunda, de secundariedade, signo indicial, discente e a terceira, de terceridade do signo simbólico argumental. Diz ainda que os três matizes se comportam como vasos intercomunicantes, num intercâmbio permanente de recursos e de transmutação incessantes (SANTAELLA 2001: 373).

A autora ou estudiosa defende que as linguagens também se hibridizam em cada matriz e embora cada uma delas se presentificam na outra, as três de maneira individual estão no estado mais próximo do puro.

A sonora se aproxima do ícone, a visual do índice e a verbal do símbolo, por isso para compreender a percepção, a noção de sensação é fundamental; A sensação não é nem um estado ou uma qualidade, nem a consciência de um estado ou de uma qualidade, como definiu o empirismo e o intelectualismo. As sensações são compreendidas em movimento:

A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certas atitudes de corpo que só convém a ela e com determinada precisão. (Merleau-Ponty, 1994: 284). A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta.

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



São estes estímulos respostas, que nos remetem a viajar sobre a visão da diversidade cultural, dando sentido as várias culturas, uma delas é a que proponho desde o resumo. Então, a Cultura é um conceito amplo que se refere a um conjunto de conhecimentos, valores, tradições, costumes, ideias, símbolos e práticas, ou princípios compartilhados por um determinado grupo ou povo. Pode também, ainda se difundir como o elemento fundamental da identidade cultural de um povo por ser um fator que pelo qual se transmite conhecimentos particulares e locais como base patrimonial de um determinado povo passando de geração em geração. Assim sendo, a cultura artística ou da arte, pode ser também princípios pelos quais se trasladam de lugar a lugar, de artista para artística, onde sua realidade de conceitos e desafios, acarreta no seu âmago necessidades, perguntas e respostas, vivências e melancolia, ideias e visões que determinam a esperança e experiência do sensível do público da estética pelo qual ela é caracterizada ou percebida, por isso posso julgar, que o encontro ser criador e praticante, (relaciona e faz relacionar as duas culturas), para se expressar, ou resistir à vida nos tempos mais desafiantes e contemporâneos dando oportunidades de outras e experiências fazendo assim, o encontro das ideias e promovendo o entrelace das linguagens.

Teatro Angolano

O teatro Angolano, encontra-se em evolução e em desenvolvimento, por causa da preocupação dos grupos contemporâneos em promoverem novos encontros e novos pensamentos, tal como também reverem as ideias que despertam no seu âmago uma expressão local revestida em base de vários fatores culturais nos quais se assentam a realidade de vida dos próprios angolanos e não só. A veracidade dos fatos e presença destes fatores fazem a revolução artística do teatro dia pós dia em salas de espetáculos, em festivais, em salas de debates entre outros aspectos que fazem sua própria composição de fazer, promovendo uma poética artística e teatral de Angola, não obstante das dificuldades que tem vivido e passado para se manter, por isso já podemos sim dizer que já há sim vestígios de resgate dos valores miméticos, lúdicos e sensíveis culturais, para definir sua própria forma de se expressar nos palcos e nas cenas (lugar, como também estrutural).

De acordo com Abrantes (2005). As referências mais antigas do teatro em Angola, podemos encontrar datadas desde o ano 1605, trinta anos depois a fundação da cidade de Luanda. Nota-se registos de uma escola religiosa junto do convento dos Jesuítas da companhia de Jesus. Além desta, outras escolas religiosas também abertas pelos franciscanos e mais tarde, no século XVII, nota-se a chegada das carmelitas descalços, dos capuchinhos italianos e outras congregações religiosas, os quais na maioria das vezes durante os seus ensinamentos da verdade cristã, do sagrado, realizavam encenações ou teatralidades a partir das personagens bíblicas tanto do antigo como do novo testamento.

Nesta senda, verifica-se um mero encontro de ideias, como é o foco deste projeto, dando sentido a relação de adaptação e recepção daquilo que se recebe a partir deste exercício de encenação, onde quem encena transmite uma experiência de um outro lugar e o que recebe ou

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



assiste acaba desenvolvendo esta percepção do novo lugar, de uma nova ação ou situação ao deixar entrar para dentro de si algo novo, é o este processo que desperta o entrelace das linguagens culturais e artísticas entre os seres que dão um novo sentido, disto o ser, está sujeito de fato a uma realidade de linguagem artística e do sensível. Depois desta faz acontece o princípio do filtro, daquilo que se recebeu durante anos, de modo a velar pelos princípios locais, a fim de criar uma nova realidade embora diferente sobre base do que já foi encontrado antes do processo de aculturação e aceitação, a este fator podemos considerar como dinamização da cultura e o desenvolvimento de uma cultura artística resultante deste encontro de ideias, que vira reverberar no surgimento de uma nova linguagem, sociocultural e artístico. É assim, que de fato se faz uma nova forma de fazer e construir um novo teatro em Angola, me lembra que desde 2004 quando comecei a observar e registrar a desenvoltura das manifestações teatrais em Angola, me traz a memória esta relação entre a cultural patrimonial e a cultura artística, interligando visões de resiliência e resistência ideológicas, proposto pelo ser e pelo criador artístico, onde as línguas regionais marcam sua presença mesmo com a língua portuguesa dentro da cena entre esses encontros de códigos, grupos se recusam abandonar uma ou outra língua para fazer chegar seus resultados criativos, a isto reflete uma nova forma de fazer o feito, romper a tradição de fazer chegar o que foi feito e uma nova realidade de sentir e fazer sentir o que ainda não foi feito, razão pelo qual destes encontros de ideias desenvolverem esses entrelace culturais para dar sentido a diferenciação das linguagens artísticas, o que também se pode definir como desenvolvimento e presença estética da criação artística.

De acordo com Abrantes (2022), na sua “Uma obra breve história geral do teatro”, afirma que ao fazer a compartimentação da literatura tradicional angolana, o missionário suíço HéliChantelain, desembarcado em Angola em 1885, constatou que a quinta classe de literatura por ele considerada era a da “poesia e música”, estando nela representados os estilos épicos, bélico, idílico, cômico, satírico, dramático e religioso. Segundo afirma que essa poesia era cantada e a música raramente se compunha sem palavras.

Abrantes, afirma ainda que fácil e constatar, portanto, que a par das práticas mágico-religiosas, existiram e existem formas festivas e populares de caráter profano, compostas de danças, canções, poemetos, provérbios, adivinhas, mitos, lendas, contos, mascaradas etc. É assim, que a visão do entrelace das ideias transcendem o existente para criar o inexistente, como a possibilidade de produzir um teatro que expressa por si só, sua forma, sua particularidade desde então o seu ponto de partida que é a cultura primária. Assim sendo o teatro Angolano se destaca na particularidade dos valores intrínsecos na expressão cultural de quem o promove como também de quem os produz, os elementos expressivos destas particularidades culturais definem novas formas e novos horizonte de ver o princípio da criação artística e teatral em cada lugar ou em cada canto do País.

“No período 1975-1984, marcou-se o despertar das populações para o teatro apresentado naquela época, com destaque para as mensagens com um elevado cariz político e ideológico envolvendo sempre a juventude nos trabalhos. O combate as práticas coloniais e

Victorino Cavinja Satchimuco

**ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)**



valorização das conquistas e vantagens da Independência. Verifica-se a elevação do nível de consciência política das populações e exaltação dos heróis da Independência e a construção de uma sociedade com ideologia social”; Orlando Domingos, em mesa redonda por ocasião do dia Mundial do Teatro 27 de Março de 2025 na Faculdade de Artes da Universidade de Luanda.

Objetos e Simbologias na Produção Artísticas

Como cita a Cavalcanti (2020), diante do olhar da Antropologia de Turner, ele considera os símbolos, que são e sempre serão objetos concretos, que situados entre outros símbolos, funcionam plenamente no contexto ritual. Vai ainda além, quando Turner vai dizer que o ritual é, a um só tempo, um contexto sociocultural e situacional característico.

“Nesse ambiente, impregnado de crenças e valores, os símbolos exercem sua eficácia plena como articuladores de percepções e de classificações, tornando-se fatores capazes de impedir e organizar a ação e experiências humanas e de revelar os temas culturais subjacentes”.

Cavalcanti, 2020

São nessas ideias, onde os reflexos daquilo que nos define como ser integrante de um determinado lugar e de um determinado povo ou grupo, nos vai remeter a novos horizontes de vida e de percepção, podemos ainda entender que os símbolos e os objetos são elementos que subdividido em classes ou em diversas fazes, sim, de fato trazem novas percepções e pelos quais se criam novas ideias e novas realidades, novas linguagens e uma delas, é a possibilidade de existência de uma nova característica no objeto final, que pode ser considerado como matéria final ou produto resultante deste encontro de ideias e reflexões, que podemos dividir ou classificar da seguinte forma:

- **Temporal, Intemporal, Semi temporal da existência humana.**

- ✓ Simi Temporal

Fator quase, ou fator metade-temporal, são fatos que revelam a função quase, de um fator situacional que revelam o presente e passado sobre base de fatos que visam informar o futuro a partir de uma simbologia e do objeto.

- ✓ Temporal,

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Fator, algo, ou o significado e a existência de algo, contando no tempo, que coexiste, mas que muda suas características, suas formas, suas percepções de acordo a visão social e da população que dão sentido à vida da mesma.

- ✓ Intemporal

fator que não está sujeito à ação do tempo.

- ✓ Atemporal ou invariável.

Que não pode ser enquadrado em determinada realidade; (Acrônico).

Atemporal é um fator, que permanece válido, belo ou necessário apesar dos anos, décadas, séculos ou milênios que o separam da época atual. Também pode ser algo que embora, extremamente pestilento, persiste em existir, apesar das mudanças radicais que o mundo humano passa ao longo do tempo. São estes fatores do tempo e no tempo que marcam e promovem a existência dos objetos, influenciando assim, o sentido simbologia em qualquer fator expressivo, enraizado no amago do valor sensível da criação como costume, como cultura, como hábitos, mas que englobam também o segredo da inovação e revolução material e imaterial do homem para o artista e do artista para o público.

As matrizes não são puras.

De acordo com SANTTAELLA & ASTH (2019), as matrizes têm a função de relacionar dados numéricos, isto na matemática. Por isso o conceito de matriz não é só importante na matemática, mas também em outras áreas já que as matrizes têm diversas aplicações. Matriz é uma tabela organizada em linhas horizontal e n o número de colunas verticais. Daí, que a ideia dos objetos acima mencionados, nos levam a compreender o sentido simbologia do objeto, para entender a linguagem como resultado criativo de uma artista, consagrando sua obra em uma obra arte, dos objetos símbolos, que vos proponho apreciar, abarca esta delimitação cultural, das tribos em geral do povo Bantu, que dia pois dia se navega o sentido do passado, no presente, diversificando assim, o sentido da vida e o modo de viver deste povo, garantindo um futuro que se opõem a ser estudado, a ser entendido e a ser preservado. Ainda assim o raciocino nos leva a concordar com Lúcia Santaella, quando fala que as linguagens não são puras, porque os objetos, representam uma simbologia, já a simbologia cria uma linguagem, o qual a quem recria sobre ela divergem o conceito das ideias, de acordo, o tempo e o lugar, fato que transcendem o entendimento de qualquer, mas que promove a dinâmica racional do artista, quando se ocupa em entender o sentido dela para o mundo.

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Todas as linguagens são híbridas

Quando se trata de linguagens existentes, manifestas, a constatação imediata é a de que todas as linguagens uma vez corporificadas, são híbridadas. A lógica das três matrizes e suas 27 modalidades desdobradas em 81 nos permite entender os processos de hibridização de que as linguagens se constituem.

Na realidade, cada linguagem existente nasce do cruzamento de algumas sub-modalidades de uma mesma matriz ou do cruzamento entre sub-modalidade de duas ou três matrizes. Quanto mais cruzamentos se processarem dentro de uma mesma linguagem mais híbrida ela será. Deste modo, por exemplo a linguagem verbal e oral, apresenta fortes traços de hibridização tanto com a linguagem sonora, quanto com a linguagem visual na gestualidade que acompanha. A criação de narrativas é um aspecto indispensável da experiência humana. Como comenta Barbara Hardy, a criação de narrativas é um ato fundamental da mente transferido da vida para a arte.

Ekwenje como linguagem híbrida cultural e artística

O ritual de iniciação ou de passagem masculina, que vigora nos grupos que compõem O povo Bantu em Angola, é uma escola que envolve diversas particularidades culturais, o mesmo, assim como vimos anteriormente acima, é um dos fatores que desperta de alguma forma uma linguagem artística, ou até mesmo se resumir em um fator de processos criativos de vários artistas locais, seja na dança, na música e no teatro, são fragmentos que tenho vindo a constatar no campo artístico desde os anos 2004. O ser não artista se encontra no meio e em condição de relacionar este pensamento cultural para um pensamento de atividade criativa, da sim, um sentido de entrelace e de encontro de linguagens entre o fator cultural e artístico, ou ainda, de culturas que idealizam uma nova forma de se manter e de se expandir diante deste processo, o valor sensível já mais ficou de fora.

Diante de tudo isto, estimula a necessidade de olhar para as artes, seja qual for ela, constituída por vários objetos e pelas subjetividades dos mesmos e destes desenvolvem a simbologia como base do entendimento do que venha ser diante a quem o interpreta.

Assim, a Dança no Ekwenje também é resultado destes objetos e simbologias que dão sentido a expressão individual, coletiva, para resistir diante de um desafio criativo, por parte dos iniciados no convento, assim como vimos anteriormente, a configuração dos nomes que os iniciados recebem, o nome que o acompanhante ou padrinho iniciado recebe, bem como o médico e os demais iniciados e a nova denominação que o lugar recebe, diversas complexidades e posições fariam a vê, a existência de um determinado espaço, um determinado tempo e um determinado fator histórico, para o processamento de uma obra artística.

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Contar e ouvir histórias nos permite três processos fundamentais:

- Organizar momentaneamente a experiência em uma série de memórias;
- Prever um futuro;
- Vivenciar através da história de outros, o que da história de outros, o que nunca experimentamos.

O primeiro, indica noções de quem somos identidade enraizada na memória.

O segundo nos permite ter esperança, expectativas e organizar nossas ações, já o terceiro, forma a base de grande parte de nossa aprendizagem e educação formal.

Todos nós tendemos a construir nossa própria história e pessoal da mesma forma que um artista cria um trabalho de arte, selecionando e ordenando, experiências em um banco de memórias que se torna o significante de nossa identidade.

Muito do que nos acontece, é considerado por nossa memória como insignificante, e abandonado na sala de edição enquanto editamos o filme de quem somos. Uma boa saúde mental requer que seja desenvolvida e mantida em uma história pessoal coerente, que seja respeitada, tenha valor e significado. São fatores estes que fazem dar vida, a alma criativa, a existência de corpos recheado do pendor artísticos, despertando o valor sensível para quem está expondo, para quem está apreciando, para quem está analisando. A arte, é uma linguagem híbrida, voltado a campo de criação o seu campo de visão os objetos e as simbologias do valor que o artista desprende de suas emoções para despertar emoções ao público para é direcionada.

Conclusão

Diante de todos aspectos tratados durante a compilação do texto presente, nos remete a uma realidade distintas pelo qual se assenta a percepção do que venha ser a decodificação de ideias e a relação da diferenciação de ideias com base os seus campos de atuação, a arte nos oferece a liberdade de se expressar enquanto a observamos, bem como a liberdade de o fazer enquanto a produzimos, uma vez, já a cultura, se restringe no olhar da preservação e é desta preservação que instiga a curiosidade de melhorar o entendimento dela por parte do ser criador e artístico, porque desta curiosidade, promove a imaginação para uma nova forma de linguagem expressiva e artística. O ekwenje como manifestação cultural, contém no seu amago seus princípios de criação e seus fragmentos artísticos não convencionais, já a cultura artística se aproveita destes fragmentos não convencionais para solidificar a qualidade ou melhorar sua forma de permanência e presença artística durante um novo espaço ou lugar, onde nos venha permitir enxergar o encontro das ideias e o entrelace ou cruzamento de novas linguagens sobre base da vida humana enquanto ser pelo qual arte ou objeto e a cultura da arte provem.

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Ainda em gesto de conclusão podemos concluir, que os encontros, são aqueles cruzamentos que despertam a relação do ser com o espaço, e que este espaço pode ser lugar de fala, de vida, de experiência para a construção de uma nova realidade, onde o princípio da absolvição de tudo que este lugar e aquilo que o ser traz, desperta o interesse ou o motive os demais encontrados ou o que encontra a criação, de uma obra, um objeto revestido de realidades de uma memória criada no passado, vivendo no agora e futuramente. Assim também Ideias, são aquelas que não só definem o ser, tal como não definem o espaço, mas tendem a despertar uma realidade mais afetiva e abrangente para uma sociedade em construção e em desenvolvimento sobre base de uma estrutura já existente definido por culturas em progressão. O teatro Angolano, está assente nestes fatores, que se destacam como ideias, que se firmam como encontros, quando observados embora o mesmo não venha apenas se constituir por valores e princípios seculares, como também acarretam no seu âmago, valores e princípios sagrados. São estes princípios e valores que definem a realidade atual do teatro angolano como também a pressão da natureza comunitária e social do mesmo povo.

Anexos



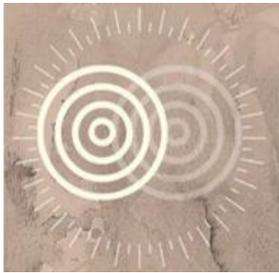
Onjango = Lugar de decisão e dissolução



Lugar de preparação e formação

Victorino Cavinja Satchimuco

ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Tchingange= Entidade Espiritual e cultural



Puqui, Nawahangue e Ukwenge



Dentre as canções do ekwenge está minha poesia, dela minha linguagem e vida; Poeta Sofrencedor (Victorino Satchimuco)



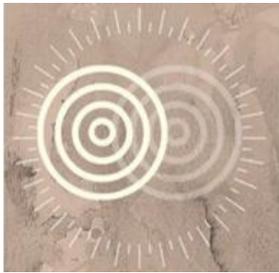
Referências Bibliográficas

Abrantes, M. J. (2022). *Uma breve história geral do teatro*. Kacimbo.

Calvacanti de Castro Viveros, L. M. (2020). *Drama, ritual e performance: Antropologia de Victor Turner*. Mauad X.

Curado, E. M. (2012). Linguagens e hibridismo. *Universidade Estadual de Goiás*. Texto digital, Florianópolis, jul./dez.

Victorino Cavinja Satchimuco
ENCUENTROS QUE ENTRELAZAN LAS IDEAS Y LA CULTURA DEL ARTE
(De la ekwenje a las posibilidades estéticas, artísticas y teatrales angoleñas)



Ndafimana, M. A., Almeida, T. F., & Nkhulwavo, F. (2014). *Irmã Teresa: A herança no Grupo dos Ovahanda*. Paulinas.

Nóbrega, P. T. (2008). Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Escola de Psicologia*, 13(2), 141–148.

Santaella, L. (2013). *Matrizes da linguagem e pensamento: Sonora, visual, verbal*. Iluminuras.



Victorino Satchimuco

cavinja.92@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



**REALIDADES IMPROVÁVEIS: COMO AS NOVAS TECNOLOGIAS
RECONFIGURAM A REALIDADE**

**REALIDADES IMPROBABLES: CÓMO LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS
RECONFIGURAN LA REALIDADE**

UNLIKELY REALITIES: HOW NEW TECHNOLOGIES RECONFIGURE REALITY

Vivaldo Vieira Neto¹
PPGARTES-UNESPAR
vivaldo442@gmail.com

Marcos H. Camargo²
PPGARTES-UNESPAR
marcoscamargo@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo analisa a relação entre arte e tecnologia, seu emprego na construção de realidades virtuais, e de como as novas tecnologias de efeitos especiais mudam nossa percepção da realidade. Com o aprimoramento das técnicas de construção de objetos em 3D, torna-se cada vez mais difícil distinguir o que é real do que é ficção. Vivemos na era das deep fakes, em que as narrativas se tornam cada vez mais incertas.

Palavras-chave: Arte-tecnologia; realidade virtual; efeitos especiais; 3D; deep fakes.

Resumen

Este artículo analiza la relación entre arte y tecnología, su empleo en la construcción de realidades virtuales y cómo las nuevas tecnologías de efectos especiales cambian nuestra percepción de la realidad. Con el perfeccionamiento de las técnicas de construcción de objetos en 3D, resulta cada vez más difícil distinguir lo que es real de lo que es ficción. Vivimos en la era de los deepfakes, donde las narrativas se vuelven cada vez más inciertas.

Palabras clave: Arte-tecnología; realidad virtual; efectos especiales; 3D; deepfakes.

¹Artista visual, designer, professor. Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil.

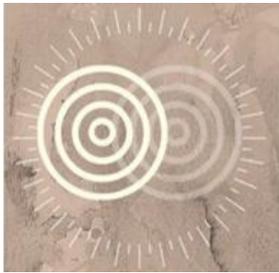
² Doutor em Artes Visuais pela UNICAMP. Pesquisador e docente do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil.



Abstract

This article analyzes the relationship between art and technology, its use in the construction of virtual realities, and how new special effects technologies are changing our perception of reality. With the advancement of 3D object construction techniques, it is increasingly difficult to distinguish between what is real and what is fiction. We are living in the age of deepfakes, where narratives become more and more uncertain.

Keywords: Art-technology; virtual reality; special effects; 3D; deepfakes.



Introdução

Certo dia me deparei com um vídeo na internet que mostrava um robô humanoide segurando uma arma, uma cena que parecia um treinamento militar. No decorrer do vídeo, vemos dois indivíduos vestidos com uniformes laranja e capuz preto, simulando serem reféns: um homem e um manequim. O robô, após analisar os dois, identifica o manequim e dispara contra sua cabeça.



Figura 1: Vemos na imagem um robô armado identificando quem é humano e quem é o manequim

Em outra cena, um homem, possivelmente um instrutor de tiro, aponta uma arma para o robô, que também está armado e direciona sua arma para o rosto do instrutor. O homem provoca o robô, disparando vários tiros próximos a ele. O robô titubeia, mas não atira contra o homem. Quando o instrutor sai da frente do robô, este dispara repetidamente contra um alvo fora do nosso campo de visão. Em seguida, o robô joga a arma no chão e, num aparente acesso de fúria, vira uma mesa próxima.

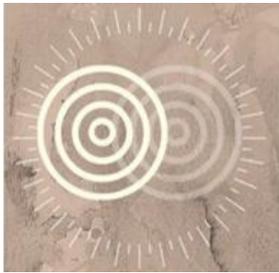


Figura 2: Instrutor e robô apontando suas armas

O que vemos nas imagens acima é um treinamento militar de robôs humanoides para identificação e diferenciação entre humanos e manequins. As imagens evocam reflexões importantes sobre o papel das máquinas como dispositivos de segurança na sociedade. Com o avanço tecnológico e o uso crescente da inteligência artificial, vemos robôs humanoides com capacidade de avaliação e tomada de decisão em situações de perigo ou estresse iminente, surge uma questão fundamental: estaríamos realmente seguros diante dessas máquinas programadas para o exercício do policiamento social? Até que ponto podemos confiar em algoritmos para tomar decisões éticas e humanas, especialmente quando se trata de vida ou morte? A dependência dessas tecnologias também levanta preocupações sobre a desumanização da segurança e o potencial abuso de poder, além de questões sobre privacidade, liberdade individual e o controle social em uma sociedade cada vez mais vigiada por máquinas.

Podemos fazer um paralelo dessa nova realidade com o filme “RoboCop: O Policial do Futuro”, dirigido por Paul Verhoeven, em 1987. O enredo gira em torno de Alex J. Murphy, um policial de Detroit que é assassinado por uma quadrilha e, posteriormente, transformado em um “policial do futuro” — metade humano, metade máquina — como parte de um experimento. No começo do filme, vemos outro robô, o modelo ED-209, uma máquina de grande porte programada para ser um robô-policial. A cena se passa numa sala, uma grande mesa rodeada por executivos da empresa Omni ConsumerProducts, empresa privada de segurança, a reunião é convocada para apresentação deste novo protótipo, um dos executivos da empresa pede para que um dos presentes, como forma de emular uma espécie de assalto, lhe aponte uma arma, o robô-policial em reação a essa atitude, solicita ao sujeito com a arma apontada para o executivo da Omni que deixe a arma no chão e levante as mãos para o alto, o sujeito obedece, mas por algum erro de programação, o protótipo não para a contagem regressiva, um desespero toma conta da sala, em pouco tempo o sujeito é metralhado pelo protótipo.



O protótipo Robocop seria uma alternativa “mais humana” na solução para o policiamento, mas é justamente essa parte “mais humana” que colocará em risco o projeto, são as memórias remanescente de Robocop que irão gerar uma crise existencial na tal máquina programada para combater a criminalidade. Percebemos em Robocop uma analogia com a doutrina cristã, tal como Cristo, Robocop foi ressuscitado, se apresenta como uma figura assexuada e sacrificial. Mas ao contrário de Cristo, não está do lado dos pobres e oprimidos, pelo contrário, é a autoridade a combater os marginalizados, incorporando o ideário capitalista que transforma um sujeito em máquina para continuar trabalhando mesmo após a morte. Tudo isso com um propósito claro: reprimir a criminalidade, representando a eterna luta do bem contra o mal, onde “nós”, os “homens de bem”, combatemos “eles”, a “marginalidade” e a decadência humana. A mídia e o cinema desempenham um papel relevante na construção desse imaginário coletivo para o público, moldando percepções e reforçando estereótipos.

Temos que levar em conta o contexto da época em que o filme foi feito, era Reagan, é o começo da implementação do neoliberalismo. A cidade retratada, Detroit, até então uma cidade industrializada, polo da indústria automotiva de outrora, com o passar do tempo e a mudança da geopolítica, principalmente com o advento da globalização, a cidade passa por uma séria crise, acentuada pela desindustrialização, uma cidade em decadência, onde os níveis de pobreza e criminalidade tem um acentuado aumento. O filme também retrata os objetivos do neoliberalismo, a substituição de mão de obra humana por robôs; “pois ele não precisa de salário, não se danifica facilmente, não se cansa, e (pelo menos na teoria) não questiona ordens” (MENDES; PEDROSO, 2016: 175).

O filme continua atual, mais de trinta anos depois, nos deparamos novamente com máquinas sendo treinadas para manusear armas em cenários de treinamento militar. Em uma sociedade neoliberal, onde empresas privadas de segurança exercem controle crescente sobre a segurança pública, convivemos com uma proliferação de dispositivos de segurança: câmeras, carros blindados, escoltas armadas e inúmeros outros meios de monitoramento. Assim, abrimos mão de nossa liberdade e privacidade em troca de uma suposta “segurança” pessoal e patrimonial, vivemos em uma sociedade de controle (FOUCAULT, 2020).

No caso do vídeo mostrado no começo deste artigo, nos colocam questões importantes da contemporaneidade como a crescente automação em áreas de alta responsabilidade, a obsessão por dispositivos de vigilância e combate. Quais os riscos de colocarmos nossa segurança nas mãos de uma máquina? Ainda mais por ser uma máquina programada por um humano, ou ainda, quais os limites e eficiência da inteligência artificial? Qual o risco que corremos tirando o poder do estado com relação a segurança e passando para a iniciativa privada que visa somente o lucro? Estamos mais seguros? Seria este o caminho? Certo? Errado.

O que vemos nos vídeos não passa de uma peça de ficção. Os vídeos foram produzidos por uma empresa de efeitos especiais (VFX), a Corridor Digital³, que produz vídeos para internet parodiando certas ações de robôs humanoides construídos pela empresa Boston Dynamic

³ Produtora de filmes e conteúdo digital fundada em 2009 por Sam Gorski e Niko Pueringer. Eles são conhecidos por criar vídeos inovadores e de alta qualidade no YouTube, muitas vezes envolvendo efeitos visuais (VFX)



Figura 3: Robôs humanoides desenvolvidos pela Boston Dynamics

O que chama a atenção nos vídeos da Corridor Digital é o realismo dos filmes. Mesmo um olhar atento pode não identificar imediatamente que o filme foi criado com computação gráfica, levando-nos a acreditar que estamos vendo um robô humanoide real. No entanto, no decorrer do filme, identificamos algo estranho, talvez pela atitude do “robô” — um comportamento exagerado ou “humano” demais — como quando ele parece ter um acesso de fúria e vira uma mesa à sua frente. Observando com mais atenção, é possível ver um frame com uma falha no efeito especial, revelando a mão do ator simulando um robô.

complexos e cenários criativos. A equipe ficou famosa por suas curtas-metragens de ação, ficção científica e vídeos de paródia.

Vivaldo Vieira Neto e Marcos H. Camargo
**REALIDADES IMPROVÁVEIS: COMO AS NOVAS TECNOLOGIAS RECONFIGURAM A
REALIDADE**

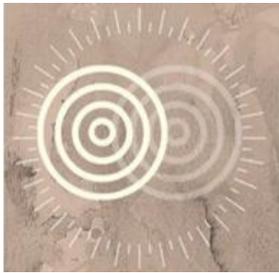
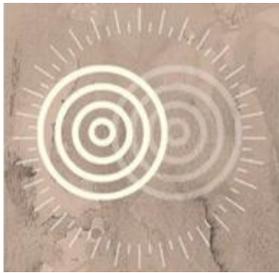


Figura 4: Vemos uma falha na construção da imagem, é possível ver a mão do ator que faz a simulação de movimento do robô construído em 3D

Isso não quer dizer que robôs não estão sendo desenvolvidos para segurança, muito pelo contrário, guerras são feitas com drones, filmadas em tempo real, o olho da mira da arma é muitas vezes o olho do espectador, desde a Guerra do Iraque, muitas guerras são transmitidas ao vivo, o cinema de guerra, a guerra tecnológica (VIRILIO, 2005). A violência angaria audiência, constrói uma cadeia de lucro, tanto para os comerciantes de armas quanto para os canais de TV e jornais, a violência é entretenimento.

O que vemos nos vídeos da Corridor que são disponibilizados no Youtube não passam disso; entretenimento. Mas isso não quer dizer que não tenha em seus vídeos um teor crítico com relação a nossa sociedade cada vez mais vigiada e dependente da tecnologia. A construção desses efeitos especiais é possível graças a sensores de movimento que captam os movimentos corporais do ator e os transformam em animações 3D, dando mais veracidade ao movimento do robô virtual. Esse realismo, à primeira vista, nos causa perplexidade e espanto, imaginando que robôs humanoides estão sendo treinados para policiamento. Contudo, outras questões são levantadas: com o avanço tecnológico, como saberemos quando uma imagem apresentada é verdadeira ou falsa? Como essa construção imagética será usada como ferramenta em guerras de narrativas?

Os efeitos especiais no cinema surgiram já nos seus primórdios, como nos filmes de Georges Méliès, em que vemos suas habilidades de mágico transportados para o cinema, vemos ali as primeiras trucagens do cinema, um dos pioneiros dos efeitos especiais. Cinema e efeitos especiais sempre andaram juntos, é através desses efeitos que o cinema cria seu mundo particular, podemos pensar desde os filmes de ficção científica até os filmes surrealistas, é graças aos efeitos especiais e deslocamento de contextos que o cinema se constrói como uma ficção, mesmo o filme que se coloca como sendo um filme realista, mesmo esses, não deixam de ter seu teor ficcional, é o olhar do diretor sobre a realidade, ou melhor, é o enquadramento,



um recorte de realidade que é transportado para tela plana do cinema, de certa forma, não deixa de ser uma ficção. Para o público daquela época, era difícil compreender como aquilo era possível, por não conhecerem as questões técnicas e de edição a que os filmes são submetidos. No entanto, com o avanço da tecnologia e da computação gráfica, e o advento do 3D, tornou-se mais difícil detectar essas manipulações, quase impossível, como é o caso dos vídeos da Corridor. Nas imagens abaixo podemos ver um pouco de como as cenas são construídas, primeiro um ator simula os movimentos do robô, esses movimentos são captados por sensores acoplados ao corpo do ator, e depois essas imagens são construídas em 3D e inseridas novamente no filme com a forma do pretense robô.



Figura 5: Nas imagens à esquerda vemos o ator simulando os movimentos do robô virtual, nas imagens da direita vemos a imagem com os efeitos especiais, com o robô construído em 3D inserido ao filme.

Se antes os meios técnicos como a fotografia e o vídeo precisavam de uma captação da realidade, a incidência de luz sobre uma base sensível, a queima da película através da luz, hoje não precisamos mais da realidade como base, saímos de um meio físico para o meio digital, as imagens são construídas através de números, algoritmos, podemos construir imagens com softwares de construção em 3D.

“Com as tecnologias numéricas, a lógica muda radicalmente e com ela o modelo geral da figuração. Ao contrário do que se poderia prever, o pixel, sendo um instrumento de controle total, torna a verdade bem mais difícil que a morfogênese da imagem. Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real preexistente corresponde ao pixel. O pixel é a



expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula. Ela o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. A imagem não é mais projetada, mas ejetada pelo real, com força bastante para que se liberte do campo de atração do Real e da Representação. A realidade que a imagem numérica dá a ver é uma outra realidade: uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de micro impulsos que percorrem os circuitos eletrônicos do computador, uma realidade cuja única realidade é virtual”.

COUCHOT, Imagem máquina: 42.

Tínhamos na fotografia e no vídeo, como um documento da realidade, muitas vezes uma prova de um acontecimento, fotografias eram usadas como provas de um fato ocorrido. Mesmo a fotografia analógica, uma fotografia construída através de reações químicas e que conseqüentemente gera um negativo, uma prova material da realidade, mesmo a fotografia analógica, mesmo sendo mais difícil, ainda sim, pode ser adulterada, mais do que isso, a cena registrada pode ser alterada, a realidade é volatilizável. Susan Sontag (1977), em seus estudos filosóficos sobre a fotografia descreve o caso em que fotografias de guerra não tinham seus negativos adulterados, mas a própria cena do crime. Quando os fotógrafos, por questões estéticas e na procura por um melhor enquadramento, mudavam a posição dos corpos no campo de batalha, na busca por uma foto mais “harmoniosa”, por uma composição “perfeita”. Desde os tempos remotos da fotografia, a veracidade das imagens sempre fora contestada, se não, ficcionada. A realidade do fato sempre foi colocada em questão, o que seria o enquadramento do fotógrafo para uma foto se não um recorte dessa realidade, já a princípio, uma ficção.

No começo do livro *A Câmara Clara* de Roland Barthes, o autor diz:

“Um dia, há muito tempo, dei com uma fotografia do último irmão de Napoleão, Jerônimo (1852). Eu me disse então, com um espanto que jamais pude reduzir: ‘Vejo os olhos que viram o Imperador.’ Vez ou outra, eu falava desse espanto, mas como ninguém parecia compartilhá-lo, nem mesmo compreendê-lo (a vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões), eu o esqueci”.

BARTHES, 2015: 11

No livro, o autor analisa as questões sobre a fotografia como memória e registro. O que era antes um privilégio destinado aos artistas, o registro de determinadas épocas através da pintura, com o advento da fotografia o registro se democratiza, não sendo mais a construção da imagem destinada apenas aos pintores. O texto de Barthes explicita essa passagem do tempo, de como



novos dispositivos de construção da imagem mudam nosso olhar e a forma como criamos imagens. Nossos antepassados tinham acesso a certos tipos de imagem; fotografias em preto e branco, depois a fotografia colorida e tvs de tudo. Hoje em dia temos as televisões com imagens em 8k de alta definição, projetores, internet, sem dúvida, a nossa relação com a imagem e com sua construção mudou completamente nos últimos anos com o surgimento dessas novas tecnologias. Com os novos softwares de edição de imagens, a “verdade” se torna ainda mais incerta; deep fakes, efeitos especiais, manipulação de toda espécie. O que traz incertezas, também traz a possibilidade de construção de mundos imaginários através da animação em 3D, a possibilidade da construção de novas visualidades.

Com o advento da computação gráfica essas questões de ficcionalidade se potencializam ainda mais, como bem lembra Queau “A fronteira entre o verdadeiro e o falso torna-se cada vez mais impalpável, e as balizas que permitem distinguir os diversos níveis de verdade das representações e de avaliar a sua credibilidade tornam-se cada vez mais difíceis de controlar.” (1993: 96).

Os filmes feitos pela Corridor são paródias de robôs fabricados pela Boston Dynamic, uma empresa americana de engenharia e robótica conhecida por criar robôs avançados que imitam o movimento de humanos e animais. Fundada em 1992, como uma spin-off do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), a empresa começou desenvolvendo robôs para simular locomoção humana e animal. No caso da Boston, temos uma inter-relação entre o software e hardware para o desenvolvimento dos robôs, seus vídeos são formas de apresentação de seus produtos. Já a Corridor é uma empresa de efeitos especiais, no lugar de robôs, são usados atores e programas de detecção de movimento para que o movimento seja o mais próximo possível do movimento humano, se no primeiro caso temos a construção de máquinas, no segundo, temos a construção de imagens de vídeos para internet, enquanto um é físico, o outro, é virtual, passamos da fisicalidade para a virtualidade.

“As representações do mundo podem ser feitas sem recorrer às técnicas tradicionais de registro por câmeras (foto e cine). Com as imagens de síntese, inclusive aquelas mais hiper-realistas, se cria uma nova tipologia que desarticula a relação causal entre imagem e objeto, pois essas imagens criam outra relação com uma matriz numérica que é o objeto da imagem, isto é, a imagem em potência. Surgem, assim, modelos e simulações que permitem criar referentes imaginários ou inexistentes. A imagem sintética é cocriadora de realidade. Desta forma, a representação do infinito subatômico ou a infinitude da representação (eterno retorno do mesmo) podem ser realizadas. Com esses aspectos, o aumento da capacidade denotativa e cognoscitiva se torna evidente, assim como também se abrem campos de indeterminação, leituras variáveis e relações de significação”.

PLAZA, Imagem máquina: 82.



A análise desenvolvida ao longo deste artigo demonstra que estamos diante de uma transformação radical na natureza mesma da representação visual. As “realidades improváveis” criadas pela convergência entre arte e tecnologia não apenas desafiam nossa capacidade de discernimento entre o real e o fictício, mas reconfiguram os fundamentos epistemológicos de como conhecemos e interpretamos o mundo visual.

O estudo do caso Corridor Digital revela o paradoxo central de nossa era: quanto mais perfeitas se tornam as simulações, mais frágeis se mostram nossos instrumentos tradicionais de verificação. A mesma tecnologia que permite criar robôs virtuais convincentes também possibilita a manipulação em escala global de narrativas políticas, sociais e históricas. Como demonstrado, essa problemática não é nova - remonta às primeiras manipulações fotográficas do século XIX - mas adquire urgência inédita em um contexto de produção e disseminação massiva de imagens.

As implicações éticas desse fenômeno são profundas. A crescente automação de sistemas de vigilância e segurança, associada à dificuldade em distinguir demonstrações reais de simulações, cria um terreno fértil para o que poderíamos chamar de “estados de exceção visual permanente”.

Contudo, como argumentamos, a solução não está na revolta contra a tecnologia, mas no desenvolvimento de novas competências críticas. A “alfabetização visual digital” emerge como exigência educacional fundamental para a cidadania no século XXI. Isso inclui tanto o entendimento técnico dos processos de criação de imagens quanto a consciência histórica sobre a longa tradição de construção e manipulação de representações visuais.

Neste sentido, as “realidades improváveis” que analisamos não representam apenas um desafio, mas também uma oportunidade única para repensar radicalmente nossas categorias de percepção, representação e interpretação do real. O futuro que se anuncia exigirá não apenas novas tecnologias, mas sobretudo novas epistemologias - e é nessa fronteira entre arte, tecnologia e filosofia que as discussões mais produtivas deverão se desenvolver.

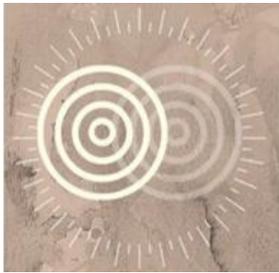
Referências

Barthes, R. (2015). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira.

Couchot, E. (1993). *A imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. Editora 34.

Foucault, M. (2020). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (R. Ramallete, Trad., 2ª ed.). Vozes.

Parente, A. (2013). *Cinemáticos: Tendências do cinema de artista no Brasil*. +2 Editora.



Sontag, S. (1977). *Sobre fotografia: Ensaaios*. Companhia das Letras.

Virilio, P. (2005). *Guerra e cinema: Logística da percepção* (P. R. Pires, Trad.). Boitempo.

Zanini, W., & Jesus, E. (Orgs.). (2018). *Walter Zanini: Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. Editora WMF Martins Fontes.

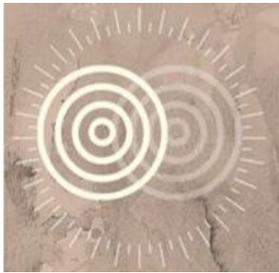
Mendes, L. M. G., & Pedroso, R. A. A. (n. d.). Entre ficção e realidade: Robocop e a crítica do colapso da sociedade neoliberal. *Cordia. História, Cinema e Política*, (16), 149–185.



Vivaldo Vieira Neto

vivaldo442@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



Marcos H. Camargo
marcoscamargo@yahoo.com.br

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



O VÍDEO-ENSAIO COMO FERRAMENTA DE FORMAÇÃO DO ATOR

EL VIDEO-ENSAYO COMO HERRAMIENTA DE FORMACIÓN DEL ACTOR

THE VIDEO ESSAY AS A TOOL FOR ACTOR TRAINING**

Carla E. Rodrigues¹
PPGARTES - UNESPAR
carla.elisabete70@gmail.com

Resumo

Este artigo parte da investigação sobre o uso do vídeo-ensaio como recurso pedagógico nos processos de formação do ator. A partir da gravação e análise de ensaios teatrais, busca-se ampliar a propriocepção cênica, vocal e expressiva dos estudantes. Fundamentado em metodologias tradicionais e contemporâneas de treinamento do ator - desenvolvidas por Constantin Stanislavski, Sanford Meisner, Jacques Lecoq, Augusto Boal e Jerzy Grotowski, entre outros -, o estudo propõe o uso do audiovisual como instrumento de autoavaliação crítica e aprimoramento técnico. A pesquisa tem como base experiências empíricas realizadas em cursos livres de formação de atores, investigando a interseção entre teatro e audiovisual na educação artística contemporânea.

Palavras-chave: formação de atores; vídeo-ensaio; teatro; audiovisual; metodologia de ensino.

Resumen

Este artículo parte de una investigación sobre el uso del videoensayo como recurso pedagógico en los procesos de formación del actor. A través de la grabación y el análisis de ensayos teatrales, se busca ampliar la propriocepción escénica, vocal y expresiva de los estudiantes. Fundamentado en metodologías tradicionales y contemporáneas de entrenamiento actoral — desarrolladas por Constantin Stanislavski, Sanford Meisner, Jacques Lecoq, Augusto Boal y Jerzy Grotowski, entre otros —, el estudio propone el uso de lo audiovisual como herramienta de autoevaluación crítica y perfeccionamiento técnico. La investigación se basa en experiencias empíricas realizadas en cursos libres de formación de actores, explorando la intersección entre el teatro y lo audiovisual en la educación artística contemporánea.

¹Atriz. Diretora de teatro. Bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil.



Palabras clave: formación actoral; videoensayo; teatro; audiovisual; metodología de enseñanza.

Abstract

This article stems from an investigation into the use of the video essay as a pedagogical tool in actor training processes. Through the recording and analysis of theatrical rehearsals, the aim is to enhance students' scenic, vocal, and expressive proprioception. Grounded in both traditional and contemporary actor training methodologies — developed by Constantin Stanislavski, Sanford Meisner, Jacques Lecoq, Augusto Boal, Jerzy Grotowski, among others — the study proposes the use of audiovisual media as an instrument for critical self-assessment and technical improvement. The research is based on empirical experiences conducted in non-degree acting courses, exploring the intersection between theater and audiovisual media in contemporary arts education.

Keywords: actor training; video essay; theater; audiovisual; teaching methodology.



Introdução

Qual é o impacto da tecnologia na formação poético-estética de estudantes de teatro? A partir da prática de registrar em vídeo os ensaios e com a observação empírica de seus corpos em movimento, os estudantes desenvolveram mais propriocepção enquanto se viam de fora, assistindo a esses vídeos. Assim, surgiu o vídeo-ensaio.

Este artigo faz parte do memorial artístico-crítico-reflexivo desenvolvido para o curso de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes, da Universidade Estadual do Paraná: ‘O processo criativo na formação do ator e o vídeo-ensaio’ no qual se investiga de que maneira a gravação de ensaios pode contribuir para o aprimoramento técnico e expressivo dos atores em formação, dialogando com metodologias tradicionais e contemporâneas de ensino teatral.

Neste sentido, a tecnologia das câmeras embutidas nos *smartphones*² pode contribuir significativamente para com a experimentação estética e o desenvolvimento expressivo de atores em formação. A investigação proposta busca desenvolver uma metodologia, aqui nomeada de ‘vídeo-ensaio’, como dispositivo pedagógico para o treinamento de atores, explorando a intersecção entre o teatro e o audiovisual.

O processo de aprendizagem de atores - seja em um curso livre ou acadêmico - desperta a percepção sobre a amplitude da linguagem cênica³ e quais competências e habilidades técnicas devem ser desenvolvidas para que, além de sua intuição artística, a elaboração mental unida à consciência corporal possibilite que razão e sensibilidade trabalhem sinergicamente. Para tanto, exige-se uma abordagem que integre competências técnicas, corporais, vocais e expressivas.

Com o avanço das tecnologias audiovisuais, novas possibilidades pedagógicas surgem, permitindo que estudantes registrem e analisem suas próprias práticas. Neste contexto, o vídeo-ensaio emerge como ferramenta eficaz de desenvolvimento da autoconsciência cênica.

Considerando ainda, o contexto do Sul Global, onde o acesso a tecnologias sofisticadas ainda é desigual, o uso de recursos audiovisuais relativamente mais acessíveis, como as gravações realizadas com *smartphones*, revela-se uma estratégia democrática de formação artística. Ao permitir que estudantes registrem e analisem seus próprios processos de criação, o vídeo-ensaio contribui para o fortalecimento de práticas autônomas e críticas, essenciais para a consolidação de identidades culturais plurais.

²O Brasil tem cerca de 1,2 smartphone para cada habitante e um total de 258 milhões de aparelhos em uso, segundo dados levantados em maio de 2024. Fonte: 35ª Edição da Pesquisa do Uso da TI, conduzida pela FGV.

³“No teatro, a linguagem cênica se constitui por intermédio de processos de comunicação interdisciplinares, como também por uma multiplicidade de signos e significados, uns mais legitimados do que outros, em determinados contextos histórico-culturais.” (Teixeira et al., 2015:118).



Fundamentação teórica:

Autores como Arlindo Machado e Philippe Dubois destacam o papel do vídeo como ferramenta de análise e construção de narrativas contemporâneas, enquanto Stuart Hall e Augusto Boal enfatizam a importância da autonomia crítica e da identidade cultural na formação artística. Nesse contexto, o vídeo-ensaio emerge não apenas como recurso pedagógico no processo de formação do ator, mas também como um reflexo crítico e um meio de catalisar a identidade artística, estabelecendo um diálogo com os conceitos propostos por esses autores, além de se alinhar aos ensinamentos de Paulo Freire e Constantin Stanislavski.

Embora os autores mencionados não se refiram diretamente ao vídeo-ensaio, suas ideias oferecem direções e conexões que enriquecem a presente pesquisa.

Vamos explorar essas relações:

Arlindo Machado considera a videoarte como “*a primeira forma de expressão no universo das imagens técnicas, capaz de criar uma iconografia resolutamente contemporânea*” (Machado, 1997:231). A partir dessa perspectiva, é plausível que comunidades marginalizadas utilizem o meio audiovisual como uma ferramenta para construir suas próprias narrativas, desafiando as representações dominantes e propondo novas formas de visibilidade.

A arte desempenha um papel central na consolidação da identidade cultural de uma coletividade, especialmente em contextos como o do Brasil, onde as desigualdades históricas e os processos coloniais ainda impactam as representações culturais. Nesse cenário, as práticas artísticas assumem uma função de rebeldia, criando narrativas que reinterpretam a história e dão voz a subjetividades marginalizadas.

Philippe Dubois afirma que “*o vídeo se apresenta como uma imagem que pensa outras imagens*” (Dubois, 2004:45), ressaltando o potencial do vídeo como ferramenta crítica e reflexiva na construção de discursos culturais alternativos. Esse conceito reforça a ideia de que o vídeo-ensaio pode servir como um instrumento de análise crítica na formação do ator, incentivando uma reflexão mais profunda sobre as práticas cênicas e seus contextos socioculturais.

A formação do ator contemporâneo exige mais do que a simples aquisição de técnicas tradicionais de atuação. É fundamental que o ator desenvolva a capacidade de refletir criticamente sobre sua prática. Nesse contexto, o vídeo-ensaio surge como uma abordagem pedagógica que permite ao ator aprimorar sua consciência cênica e seu desempenho, facilitando a autoavaliação e o aprimoramento contínuo.

Stuart Hall argumenta que a identidade cultural é um processo em constante transformação, moldado pelas condições históricas e sociais. A gravação de ensaios oferece ao ator uma oportunidade única de refletir sobre sua identidade cênica, conectando-a com uma rede mais ampla de influências culturais e sociais. “*A identidade cultural não é algo fixo, mas um posicionamento que está sempre em movimento e em construção*” (Hall, 2006:67).



Assim, o registro audiovisual por meio do vídeo-ensaio se torna um recurso valioso, permitindo que o ator acompanhe seu desenvolvimento e identifique as influências culturais e artísticas que contribuem para a formação de sua identidade artística.

Augusto Boal sugere que o espectador deve assumir um papel ativo em sua própria mudança, o que é igualmente relevante para o ator em treinamento. Ao assistir as gravações de seus ensaios, o ator passa a ser um “espectador de sua própria atuação”, reconhecendo padrões, falhas e habilidades que podem ser aprimoradas. Em *O Teatro do Oprimido*, Boal afirma: “*O Teatro do Oprimido quer que o espectador assuma o papel do protagonista, que crie e ensaie alternativas para transformar sua realidade*” (Boal, 1974:120).

Ao tornar-se espectador de si mesmo durante o processo de aprendizado e treinamento, o ator é estimulado a desenvolver autocrítica e autonomia em suas escolhas estético-poéticas. Essa perspectiva valoriza a independência do intérprete, permitindo-lhe assumir um papel ativo no processo criativo, por meio da reflexão crítica sobre sua própria atuação. O vídeo-ensaio, nesse contexto, fortalece a autonomia interpretativa ao possibilitar que o ator observe, analise e reelabore suas escolhas cênicas, tornando-se coautor consciente de seu próprio percurso formativo.

Sobre a arte de ensinar, Paulo Freire afirma: “*Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção*” (Freire, 1996:21).

Ao propor uma abordagem educacional dialógica, Freire destaca a importância da análise crítica das ações como caminho para a autonomia e a libertação do indivíduo. Nesse sentido, a utilização do vídeo-ensaio na formação do ator oferece a possibilidade de observar suas próprias atuações com distanciamento crítico, promovendo um intercâmbio entre a realização da cena e sua posterior interpretação reflexiva. A análise desse material permite ao estudante compreender, de forma crítica, suas expressões corporais, vocais e emocionais, contribuindo para o aprimoramento técnico e o enriquecimento de seu repertório interpretativo. “*A criação da vida física equivale à metade do trabalho desenvolvido na criação de um papel, pois este último tem, como nós, duas naturezas: uma física e outra espiritual*” (Stanislavski, 1997:3).

Constantin Stanislavski destaca a importância de o ator desenvolver consciência sobre suas ações e emoções em cena por meio da autoanálise e do domínio progressivo do processo criativo. Ao defender que o intérprete deve ser capaz de se ver e ouvir durante a atuação, o autor propõe que a construção da cena parta da fisicalidade, de modo que ação e emoção estejam intrinsecamente conectadas.

Ao integrar novas abordagens a metodologias tradicionais de formação, é possível investigar estilos interpretativos diversos que favoreçam o desenvolvimento técnico e o fortalecimento da identidade cultural do ator.

2.1 Formação do ator - perspectivas metodológicas:

Diversos mestres da formação do ator contribuíram para a compreensão da importância da observação prática e da construção consciente da cena. Constantin Stanislavski, por exemplo, desenvolveu o chamado “método das ações físicas”, no qual “*o ponto principal não está nelas*



mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos” (Stanislavski, 1997:3). Nesse modelo, a emoção está diretamente ligada à ação concreta, o que torna o vídeo-ensaio um recurso eficaz para avaliar a organicidade e a intencionalidade das ações em cena.

Nesse escopo, destacam-se ainda os conceitos de “método das ações físicas” e “análise ativa”, desenvolvidos nos últimos anos da trajetória de Stanislavski e posteriormente aprofundados por sua discípula Maria Knebel. O método propõe que o processo interpretativo do ator se inicie a partir da realização de ações físicas, servindo como etapa anterior a abordagens mais psicológicas ou baseadas na memória afetiva. Essa perspectiva foi fundamental para tornar o trabalho do ator mais espontâneo e integrado ao seu corpo.

A “análise ativa”, por sua vez, propõe que a compreensão do texto dramático se dê não apenas por meio de leitura racional, mas pela improvisação e experimentação prática. Essa abordagem permite ao ator descobrir as emoções e intenções do personagem de forma intuitiva, promovendo um envolvimento mais dinâmico com a cena.

Outros pedagogos do teatro reforçam a relevância da observação e da escuta como fundamentos da atuação. Sanford Meisner, por exemplo, enfatiza a escuta ativa e a resposta espontânea ao parceiro de cena – competências que podem ser aprimoradas com a análise das gravações dos ensaios. Jacques Lecoq, ao destacar a fisicalidade poética do ator, aponta para a importância da percepção corporal refinada, elemento que o vídeo-ensaio permite documentar e refletir. Jerzy Grotowski, ao propor um teatro essencial, baseado na expressão corporal intensa e na eliminação dos artifícios cênicos, também apresenta práticas cuja eficácia pode ser aprofundada pela auto-observação audiovisual.

Por fim, Michael Chekhov introduz o conceito de “gesto psicológico”, cuja precisão simbólica se revela de modo mais claro quando registrada em vídeo, permitindo ao ator analisar a correspondência entre gesto, intenção e energia cênica.

Metodologia e prática:

O conceito de vídeo-ensaio remete a um espaço híbrido de criação, no qual as linguagens cênica e audiovisual se entrelaçam e se retroalimentam. Essa articulação propicia ao ator uma experiência formativa ampliada, ao favorecer processos de autoanálise e refinamento técnico-estético a partir da observação de sua própria performance registrada em vídeo.

A presente pesquisa adotou uma abordagem de natureza exploratória e foi desenvolvida a partir de experiências pedagógicas realizadas no curso livre do Teatro Barracão Encena, em Curitiba/PR, entre os anos de 2022 e 2025. Durante esse período, os ensaios foram registrados por meio de câmeras de *smartphones*, viabilizando aos estudantes o acesso facilitado ao material audiovisual de suas próprias cenas.



Os registros audiovisuais foram utilizados como instrumentos pedagógicos em atividades de análise coletiva e individual, promovendo a observação crítica da prática e incentivando a construção de uma consciência interpretativa mais apurada.

As sessões de análise ocorreram em três etapas complementares: (1) observação individual em silêncio; (2) discussão coletiva mediada pela professora; e (3) autoavaliação orientada.

Por meio do registro audiovisual, o ator pode analisar seu próprio desempenho, ampliando sua percepção sobre aspectos como presença cênica, uso do corpo e da voz, ritmo e composição espacial.

A revisão das gravações permitiu aos estudantes:

- Observar a relação entre ação física e emoção (Stanislávski, 1997; Meisner, 1987);
- Identificar gestos e movimentos passíveis de refinamento (Chekhov, 2002; Lecoq, 1997; Meyerhold, 1995);
- Analisar a projeção vocal e a fluidez na fala (Molik, 1985; Acuña, 2008; Babaya, 2010);
- Desenvolver escuta ativa e senso de timing cênico a partir da revisão de improvisações (Spolin, 1999; Johnstone, 1979; Boal, 1974).

Durante o período da pesquisa, observou-se que os estudantes que assistiram e analisaram seus próprios registros apresentaram melhorias significativas na gestão do espaço cênico, na projeção vocal e na clareza dos gestos.

Alunos que inicialmente mantinham uma postura corporal retraída conseguiram ampliar sua expressividade após identificar esses bloqueios nas gravações. Da mesma forma, dificuldades na articulação vocal e no ritmo das falas foram percebidas com maior nitidez, permitindo intervenções mais precisas durante o processo de ensino-aprendizagem.

A prática do vídeo-ensaio favoreceu a construção de uma consciência crítica coletiva, estimulando o debate entre os estudantes sobre soluções cênicas mais eficazes e estratégias de atuação. Essa abordagem, ao proporcionar o registro e a revisão de performances, contribuiu para o desenvolvimento de uma análise mais aprofundada sobre as escolhas artísticas dos participantes, permitindo ajustes que antes poderiam passar despercebidos.

A relevância do estudo reside na necessidade de desenvolver metodologias de ensino que integrem novas tecnologias e práticas artísticas contemporâneas, proporcionando aos estudantes de teatro uma formação mais alinhada às transformações do meio artístico.

Como afirma Desgranges (2015:125), “*O ensino do teatro precisa ser pensado em tensão com as experiências artísticas de seu tempo, vinculando o processo de aprendizagem às realizações cênicas contemporâneas*”. A formação de atores exige uma abordagem multifacetada que integra técnicas tradicionais com práticas contemporâneas. A inserção do vídeo-ensaio neste



processo formativo possibilita a ampliação das perspectivas criativas dos estudantes, promovendo a experimentação e a reflexão crítica, elementos essenciais para o desenvolvimento de um intérprete que esteja em sintonia com as demandas do teatro contemporâneo.

4. Como criar conexões entre as metodologias tradicionais para o treinamento do ator e a utilização do vídeo-ensaio:

As práticas utilizadas em um curso voltado para a formação de atores giram em torno de metodologias amplamente divulgadas e consagradas pelo tempo e também pela competência, generosidade e afincos daqueles que as desenvolveram; o estudante passa então a ter contato com técnicas tradicionais de ensino.

Sua formação poética e estética é baseada na experimentação prática e no acompanhamento de processos de criação. São metodologias aplicadas para o desenvolvimento de competências físicas, psicofísicas, expressivas, vocais e rítmicas que nesta pesquisa investiga sua aplicação e potencialização pelo uso do vídeo-ensaio.

A seguir exemplificamos algumas possíveis aplicações do vídeo-ensaio no treinamento do estudante/ator:

4.1. Técnicas baseadas na fisicalidade e psicologia do ator:

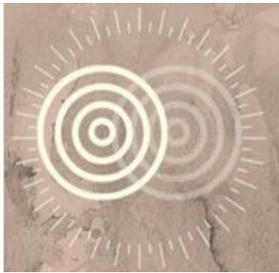
Através do vídeo-ensaio, o ator tem a oportunidade de analisar suas emoções e reações com distanciamento, o que possibilita ajustes mais conscientes na construção do personagem.

Ao assistir à gravação de seu ensaio, que, nesta pesquisa, é denominado como vídeo-ensaio, o estudante desenvolve uma percepção mais aguçada sobre sua escuta e reatividade, além de perceber o quanto suas ações físicas estão coerentes com as emoções do personagem.

As técnicas de Sanford Meisner e Konstantin Stanislavski se conectam diretamente com essa pesquisa ao reforçar a importância da presença cênica e da escuta ativa, habilidades que podem ser aprimoradas por meio da análise reflexiva proporcionada pelo vídeo-ensaio.

Segundo Stanislavski (1997), a ação física do ator deve ser genuinamente conectada às emoções do personagem, e Meisner (1987) enfatiza que a escuta ativa e a capacidade de reagir de maneira espontânea são essenciais para uma atuação autêntica.

Ambas as abordagens destacam a necessidade do ator de estar plenamente presente no momento cênico, reagindo de forma autêntica e em sintonia com o contexto da cena. O vídeo-ensaio facilita esse processo ao permitir que o ator observe suas próprias performances e ajuste sua presença cênica e reatividade.



4.2. Técnicas físicas e expressivas:

O vídeo-ensaio possibilita ao estudante observar detalhes do movimento, gestos e expressividade corporal que podem passar despercebidos durante o ensaio.

Em métodos como os de Lecoq (1997) e Meyerhold (1995), que enfatizam o corpo, o vídeo-ensaio facilita a percepção de ritmo, fluidez e bloqueios físicos que podem ser ajustados.

Michael Chekhov (2002) explorou o gesto psicológico do ator, utilizando imaginação, incorporação de imagens e gestos expressivos para acessar estados emocionais e energéticos. O vídeo-ensaio pode auxiliar na análise gestual, permitindo que o ator refine a intenção e a clareza de seus movimentos.

Jacques Lecoq (1997) enfatizava a relação entre o corpo e o espaço, com foco no jogo, na máscara e na mímica. A gravação dos ensaios possibilita ao ator observar a fluidez do movimento, o ritmo e os bloqueios físicos, aprimorando sua fisicalidade e consciência espacial.

Vsevolod Meyerhold (1995), com a biomecânica, destacava a precisão e a expressividade dos gestos, buscando um treinamento físico rigoroso. O vídeo-ensaio serve como um instrumento para capturar a dinâmica corporal, permitindo ao ator perceber a exatidão e a eficiência de seus movimentos.

Jerzy Grotowski (1968), ao reduzir o teatro ao essencial, propôs um ator fisicamente disponível e expressivo, explorando o corpo como principal meio de comunicação. O vídeo-ensaio possibilita a observação detalhada da organicidade e da energia corporal, auxiliando na lapidação do trabalho físico.

Ao longo dos encontros, observou-se que os estudantes mais engajados no processo de análise do vídeo-ensaio demonstraram avanços significativos na consciência corporal, controle vocal e precisão interpretativa.

A possibilidade de analisar sistematicamente sua atuação durante os ensaios favoreceu a transição de um “ator intuitivo” para um “ator reflexivo”, capaz de realizar escolhas expressivas de forma consciente.

4.3. Técnicas vocais e de ritmo:

O vídeo-ensaio emerge como um recurso valioso na análise de aspectos vocais como projeção, dicção, prosódia e ritmo.

Esse processo possibilita ao estudante identificar áreas de melhoria na fala e observar as variações nos registros vocais ao longo do tempo.

Zygmunt Molik (2012), integrante do Teatro Laboratório de Grotowski, desenvolveu um método de trabalho vocal focado na ressonância e na liberação do som a partir do corpo. Através



do vídeo-ensaio, é possível analisar como a voz se projeta no espaço, assim como as tensões físicas que influenciam sua qualidade.

EudósiaAcuña (2008), fonoaudióloga especializada em voz cênica, enfatizava a importância da clareza na articulação e da prosódia para o trabalho do ator. Gravações possibilitam a comparação de registros vocais, permitindo a identificação de avanços na dicção e na fluidez do discurso cênico.

Babaya Moraes (2020), renomada preparadora vocal brasileira, destaca o canto falado e a interpretação musical como formas de expressividade do ator. Ao utilizar o vídeo-ensaio, o estudante pode observar a relação entre emoção e vocalização, refinando a naturalidade de seu trabalho.

O sistema Viewpoints, desenvolvido por Anne Bogart e Tina Landau (2017), integra a voz como um dos elementos fundamentais da cena. A gravação de ensaios facilita a percepção de ritmos vocais, variações de intensidade e pausas, além de evidenciar a interação da voz com os demais elementos do espaço cênico.

4.4. Improvisação e jogo teatral:

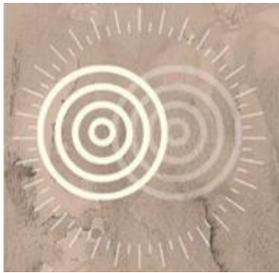
A gravação das improvisações oferece ao ator a oportunidade de refletir sobre os momentos mais eficazes e as reações mais espontâneas e autênticas. Esse processo contribui para a construção da escuta ativa e a percepção da dinâmica da cena com os parceiros.

Viola Spolin (1999), pioneira dos jogos teatrais, valorizava a espontaneidade e a escuta ativa como fundamentos essenciais para a atuação. O vídeo-ensaio permite que o ator revise suas improvisações, identificando os momentos de maior autenticidade e as estratégias mais eficazes para manter a dinâmica cênica envolvente.

Keith Johnstone (1979), criador do Theatresports, destacava a importância do risco e da resposta intuitiva no improviso. O vídeo-ensaio possibilita a análise da interação entre os atores, revelando padrões de aceitação e bloqueio, além de permitir o estudo do timing cômico e da fluidez narrativa.

Augusto Boal (1974), por meio do Teatro do Oprimido, propôs uma abordagem interativa e política para o teatro, onde o espectador se torna um participante ativo. O vídeo-ensaio pode ser utilizado como uma ferramenta reflexiva para os atores e espectadores que participam das cenas, permitindo observar o impacto das intervenções e a eficácia dos diálogos cênicos na construção de narrativas engajadas.

Ao incorporar o vídeo-ensaio na formação do ator, o estudante pode examinar detalhadamente sua performance, aprimorando aspectos físicos e expressivos essenciais nas abordagens mencionadas. Este recurso enriquece a consciência corporal e favorece um treinamento mais focado e intencional.



5.0. Conclusão:

O vídeo-ensaio revela-se como uma ferramenta poderosa na formação do ator contemporâneo, ao integrar reflexão crítica, percepção corporal, vocálica e experimentação estética.

Ao promover o distanciamento analítico do ator em relação à sua própria prática, o vídeo-ensaio contribui para o fortalecimento da identidade artística e da autonomia criativa. E o diálogo entre o teatro e o audiovisual, proporcionado pelo vídeo-ensaio, aponta novos caminhos para metodologias de ensino que acompanham as transformações tecnológicas e sociais das artes cênicas.

No contexto do Sul Global, práticas como o vídeo-ensaio ressaltam o potencial da tecnologia como ferramenta de emancipação artística e fortalecimento das culturas locais. A partir dos resultados iniciais dessa pesquisa, sugere-se a continuidade de investigações sobre o uso de recursos audiovisuais em diferentes etapas da formação do ator, incluindo aperfeiçoamento vocal, composição de personagens e experimentação dramatúrgica.

O vídeo-ensaio, assim, pode se consolidar como uma prática essencial nos processos de ensino e criação artística contemporânea. A relevância deste estudo reside na necessidade de desenvolver metodologias de ensino que integrem novas tecnologias e práticas artísticas contemporâneas, proporcionando aos estudantes de teatro uma formação alinhada às transformações do meio artístico.

Referencias Bibliográfias

- Acuña, A. (2008). *A voz do ator: Teoria e prática vocal*. Editora Senac São Paulo.
- Boal, A. (1974). *Teatro do oprimido e outras peças políticas*. Civilização Brasileira.
- Bogart, A., & Landau, T. (2017). *O livro dos viewpoints: Um guia prático para viewpoints e composição* (S. Meyer, Trad.). Perspectiva.
- Campo, G., & Molik, Z. (2012). *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: O legado de Jerzy Grotowski* (J. Barros, Trad.). Realizações Editora.
- Chekhov, M. (2002). *A formação do ator pela psicofísica*. Perspectiva.
- Desgranges, F. (2015). *O ensino de teatro: Experiência e reflexão*. Hucitec.
- Dubois, P. (2004). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Papyrus.
- Freire, P. (1996). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.



- Grotowski, J. (1968). *Para um teatro pobre*. Civilização Brasileira.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- Johnstone, K. (1979). *Impro: Improvisation and the theatre*. Methuen.
- Lecoq, J. (1997). *O corpo poético: Uma pedagogia da criação teatral* (M. M. Costa, Trad.). Perspectiva.
- Machado, A. (1997). *A arte do vídeo*. Brasiliense.
- Meisner, S., & Longwell, D. (1987). *Sanford Meisner on acting*. Vintage Books.
- Meyerhold, V. (1995). *Meyerhold on theatre* (E. Braun, Ed. & Trad.). Methuen Drama.
- Morais, B. (2025, maio 1). Série de exercícios para aquecimento vocal [Curso on-line]. Hotmart. <https://www.hotmart.com>
- Spolin, V. (1999). *Improvisation for the theater*. Northwestern University Press.
- Stanislavski, C. (1997). *A preparação do ator*. Civilização Brasileira.



Carla Elizabete Rodrigues

carla.elisabete70@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier



**NA IMAGEM SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS
NUMA APROXIMAÇÕES ENTRE INSTALAÇÃO E ESTÍMULO COMPOSTO**

**EN LA IMAGEN SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENCIA EN LAS ARTES
VISUALES EN UNA APROXIMACIÓN ENTRE LA INSTALACIÓN Y EL
ESTÍMULO COMPUESTO**

**IN THE SYMBOLIC IMAGE: FORMS OF PRESENCE IN THE VISUAL ARTS IN
AN APPROACH BETWEEN INSTALLATION AND COMPOSITE STIMULUS**

Adriano E. Cangombe¹
PPGARTES-UNESPAR
adrianoaec9393@mail.com

Resumo

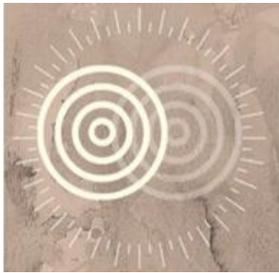
A imagem, enquanto conceito e noção, foi durante séculos trabalhada no ocidente, sobretudo pelo cristianismo, aprisionando a visibilidade das coisas e dos corpos quase de forma exclusiva, às suas formas historicamente marcadas por infinitas contradições, permissões e proibições de seu uso, sua edificação e destruição. Contar histórias por meio de imagens é uma prática que atravessa todas as culturas e tradições, é um traço em que se encontram as evidências de nossa existência. A arte contemporânea, embora marque um momento de ruptura com os meios tradicionais, ainda se vê dentro do tema da representação. A pintura saiu da tela e a escultura abriu mão dos materiais duros (fundição e entalhe) para conhecer materiais mais leves e frágeis (característicos do mundo contemporâneo veloz, líquido e efêmero). Mas e então as imagens? O simbolismo das figuras, das cores e de vários elementos convencionais que compõem a imagem acompanharam essas mudanças? A representação é uma ação política. A imagem segue sendo, um dos maiores instrumentos de poder. No campo da arte, e das representações sociais não deixa de ser urgente a necessidade de lançar um olhar crítico e confrontador.

Palavras-chaves: Imagem, história, instalação e estímulo composto.

Resumen

La imagen, como concepto y noción, ha sido trabajada durante siglos en Occidente, especialmente por el cristianismo, aprisionando la visibilidad de las cosas y los cuerpos casi exclusivamente, a sus formas historicamente marcadas. Contar historias a través de imágenes es una práctica que atraviesa todas las culturas y tradiciones, es un rasgo en el que se encuentra

¹Artista visual. Professor de Artes Visuais na UNILUANDA. Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Angola.



la evidencia de nuestra existencia. El arte contemporáneo, si bien marca un momento de ruptura con los medios tradicionales, todavía se ve dentro del tema de la representación. La pintura abandonó el lienzo y la escultura abandonó los materiales duros (fundición y talla) para conocer materiales más ligeros y frágiles (característicos del mundo contemporáneo rápido, líquido y efímero). Pero ¿qué pasa con las imágenes? ¿El simbolismo de las figuras, los colores y los diversos elementos convencionales que componen la imagen acompañaron estos cambios? La representación es una acción política. La imagen sigue siendo uno de los mayores instrumentos de poder. En el campo del arte, y de las representaciones sociales, sigue siendo urgente la necesidad de proyectar una mirada crítica y confrontativa.

Palabras clave: Imagen, historia, instalación y estímulo compuesto.

Abstract

The image, as both a concept and a notion, has been explored for centuries in the Western world—especially by Christianity—confining the visibility of things and bodies almost exclusively to historically marked forms. Telling stories through images is a practice that transcends cultures and traditions; it is a trait that reveals the evidence of our existence. Contemporary art, while marking a rupture with traditional media, still operates within the realm of representation. Painting has left the canvas, and sculpture has moved away from hard materials (casting and carving) to embrace lighter, more fragile ones—characteristic of a fast, fluid, and ephemeral contemporary world. But what about images themselves? Have the symbolism of figures, colors, and various conventional elements that compose the image kept pace with these changes? Representation is a political act. The image remains one of the most powerful instruments of power. In the fields of art and social representation, the need to project a critical and confrontational gaze remains urgent.

Keywords: Image, history, installation, composite stimulus.



Não é uma resposta, mas ainda é urgente perguntar: o que é a imagem?

Considerando uma série de fatores que fertilizam o terreno do imaginário (individual ou coletivo) que, desde a concepção, nos tornamos portadores de imagens de várias ordens: do código genético, imagens da cosmologia e ancestralidade, rituais e símbolos, representações sociais etc. Imagens que são acúmulo de informações internalizadas no corpo enquanto ente físico, sensível e espiritual. Isto porque “*o corpo é lugar ocupado por imagens*” (Belting, 2007, citado por Klein, 2014: 13). É importante pontuar este caráter simbólico das imagens e da sua formação, do qual retomaremos mais adiante.

Uma teoria da imagem deveria, segundo Klein (2014) considerar três elementos: o lugar (demarcando um contexto) em que olhamos obriga a redefinição daquilo que seria uma arqueologia da imagem, considerando a multiplicidade de olhares, o que evidencia a instabilidade conceitual da imagem ao longo do tempo; a necessidade de um interrogatório sobre “o ambiente em que estas imagens estão inseridas”. Ambientes estes, que se distanciam e diferenciam na esfera do sagrado e do oculto, da arte, da medicina, da educação e da comunicação, levando em consideração a ‘função’ ou papel que desempenham na sociedade (Klein, 2014: 12); e por último, Klein citando Hans Belting vai pontuar a questão da existência de dois polos na formação-criação das imagens: as exógenas e endógenas. Estas últimas (endógenas) profundamente enraizadas nas questões não sensíveis, “(...) *provenientes do sonho ou do simples processo de pensar*” (Klein, 2014).

É aceitável dizer, que no mundo em que vivemos, na era dos gestos e ações amplamente vigiadas e globalmente midiaticizadas, um escrutínio sobre a origem e as motivações da criação, existência ou permanência de determinadas imagens é crucial, uma vez que, enquanto instrumentos políticos a serviço de estruturas de poderes políticos, religiosos, imperiais e coloniais, “*As imagens apresentam-se como objectos que podemos examinar*”. (Mondzain, 2009: 8).

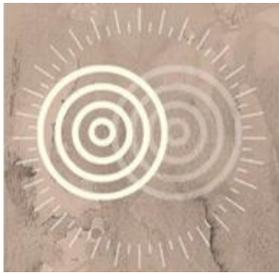
Se colocarmos no centro da questão que o fim último destas (ainda sobre a imagem) é o homem, nas suas transversais relações consigo mesmo enquanto sujeito que se coloca e é colocado no mundo a partir de substratos coletivos, “*a fim de compreender que nela se joga, sem dúvida, o lugar que atribuímos ao outro*” (Mondzain, 2009: 8).

A imagem, enquanto conceito e noção, foi durante séculos trabalhada no ocidente, sobretudo pelo cristianismo, aprisionando a visibilidade das coisas e dos corpos quase de forma exclusiva, as suas formas historicamente marcadas por infinitas contradições, permissões e proibições de seu uso, sua edificação e destruição (Mondzain, 2009). Avanços e recuos marcados por cenários extremamente violentos e intolerantes, levando forçadamente para outros contextos, lugares e culturas imagens até então, sem formas potencialmente autoexplicativas sobre a ‘nossa imagem semelhante à de Deus’.

Aqui reside o traço distintivo mais profundo sobre a história da humanidade, quando caravelas portuguesas, espanholas e inglesas vão, de maneira acidental, encontrar outras sociedades, culturas e imagens. A imagem da caravela, colocada na relação com o outro, seria assim, um

Adriano E. Cangombe

NA IMAGEM SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS NUMA
APROXIMAÇÕES ENTRE INSTALAÇÃO E ESTÍMULO COMPOSTO



símbolo forjado nos oceanos, cujo sentido e significado fica entre duas narrativas: sobre a forma de um fantasma branco que lançou uma empreitada violentamente abençoada por Deus, apagando, destruindo e branqueando imagens, símbolos e todo um sistema cosmológico, sagrado e espiritual em África, Américas e Ásia; e outra sob forma de celebração de um falso projeto de ‘salvação’ do qual uma minoria (em habitantes e território) seria ‘escolhido’ para triunfar por meio do sacrifício. “Há mais de dez séculos, os pensadores cristãos da imagem foram os primeiros na história ocidental a fazer da imagem uma problemática filosófica e política” (Mondzain, 2009, P. 12).

“(...) é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades. Pensar a imagem segundo esta perspectiva permite interrogar o paradoxo da sua insignificância e dos seus poderes. Pois a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem”.

Mondzain, 2009: 12.

História, Imagem e Representação: aproximações

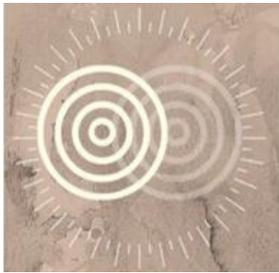
É possível falar de história sem falar antes da imagem?

Quando Georges Didi Huberman (2017: 9) diz que “*Diante da imagem, estamos sempre diante do tempo*” e na sequência responde perguntando: “*Mas de que género de tempo? Que plasticidades e que fraturas, que ritmos e que tempo podem estar implicados nesta abertura da imagem?*”. Nos abre portas para uma reflexão sob e sobre a imagem enquanto dado histórico, na sua relação com o tempo e o contexto em que se deu esta ou aquela imagem, algo que Peter Burke (2004) vai lembrar pois que, durante muito tempo ela (imagem) foi colocada à margem pelos historiadores enquanto texto. Contar histórias por meio de imagens é uma prática que atravessa todas as culturas e tradições, é um traço em que se encontram as evidências de nossa existência. Gravar, riscar e manchar foram os primeiros gestos de uma necessidade de história. Os palimpsestos pré-históricos são até hoje entendidos como as primeiras sobreposições da história, representando cenas em que animais de grande porte aparecem abatidos ou sendo domados por um indivíduo ou por um grupo.

Na mentalidade mais primitiva, considerava-se a imagem como um duplo das coisas presentes no mundo empírico. A imagem, neste contexto, vampiriza a vida das coisas e assume parte de sua essência. Ela é, até certo ponto, aquilo que pretende representar, ou melhor, rerepresentar algo ao espírito.

Adriano E. Cangombe

NA IMAGEM SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS NUMA
APROXIMAÇÕES ENTRE INSTALAÇÃO E ESTÍMULO COMPOSTO



Klein, 2014: 20.

À medida que o mundo avança (sem necessariamente estar associado ao progresso) com o desenvolvimento da ciência e das tecnologias, fica evidente que é impossível contar histórias sem associação à imagem. O advento da internet e o crescimento exponencial dos computadores domésticos e mais tarde dos smartphones, reafirmam o que teóricos como Umberto Eco e Jorge Larrosa alertavam na virada do século. Empresas do Vale do Silício fizeram dos smartphones o instrumento para criar, consumir e difundir histórias e imagens em massa. John Somers, no seu texto ‘Narrativa, Drama e Estímulo Composto’ traduzido por Beatriz Cabal, elenca três elementos pelos quais nos servimos para contar e ouvir histórias no sentido de: “*Organizar momentaneamente a experiência em uma série de memórias; Prever um futuro; Vivenciar através da história de outros, o que nunca experimentamos*” (Cabral, 2009: 176).

Como seria uma história sem imagens? E como é que as imagens povoam o imaginário coletivo da história? Acontecimentos, memória e história formam o tripé do qual se coloca os alicerces da nossa existência no mundo. A história da arte nos ajuda entender esse fenômeno de duas maneiras:

A primeira nos leva a analisar, dentro do contexto ocidental, como a pintura e a escultura estiveram a serviço de regimes religiosos, políticos e ideológicos, representando de forma idealizada seres terrenos, humanos, carnis e mortais próximos àquilo que se entende como “divindade”. No renascimento vemos alguns mecenas sendo retratados em pinturas de cenas religiosas, como se fossem, deidades assim como Cristo e nossa senhora. Ainda dentro da história da arte, vemos que a arte paleocristã marca, no ocidente, o momento chave de séculos de tradições da imagem e da “representação” a serviço da ideologia e da política. A imagem foi para o império cristão-católico-romano, o maior e mais importante instrumento doutrinário de massa, por meio de ícones e símbolos das narrativas bíblicas. A imagem foi o veículo de transmissão das histórias do velho testamento, da profecia de João Batista, da pregação de um reino de infinita “bondade” e da “misericórdia” de Deus. Este dado é determinante, pois que: “*No âmbito religioso (...) os ícones não são apenas imagens, mas tomam parte do próprio sagrado. Não guardam apenas uma relação semântica, mas exprimem uma natureza metonímica*” (Klein, 2014: 17). Como podemos ver em Lafont (2023: 73-76)

“A exemplo do reino de Nzinga, o do Kongo funcionava no seio do mundo cristão, entidade transnacional e progressivamente transcontinental, indo até o Japão e à China, onde circulavam ideias e objetos. Assim, os crucifixos congolezes [figura 7], como explicou a historiadora da arte Cécile Fromont, provêm de uma iconografia local antiga, da cruz ligada à comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. Essa iconografia teria facilitado a adoção da imagem cristã da encarnação de Deus pelos convertidos africanos Muito antes da entrada do Kongo no mundo católico - que, aliás, ocorreu no mesmo período em que os europeus alcançaram as Américas pela primeira vez*

Adriano E. Cangombe

NA IMAGEM SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS NUMA
APROXIMAÇÕES ENTRE INSTALAÇÃO E ESTÍMULO COMPOSTO



-, uma outra aventura cristã e africana se produzia no outro lado do continente.”

A história foi, durante muitos séculos, um dos maiores temas na história da arte e principalmente da pintura, com cenas celebrando heróis, retratando guerras e outros conflitos, documentando acontecimentos etc. Vários conceitos e gêneros-chaves da história da pintura foram criados, como: retrato, pintura equestre (exaltando o poder e valentia do rei ou imperador), pintura alegórica e pintura com tema central da mitologia; os bustos psicodramáticos de imperadores romanos etc. Todo esse imaginário criou uma série de imagens que se tornaram convencionais, e até então, inquestionáveis, se instalando em outras sociedades e culturas que, diferente da Europa, possuíam suas outras formas de representar a realidade e o sagrado. Se pode dizer que estas imagens instalaram, talvez, o primeiro regime da imagem.

A segunda nos coloca frente-a-frente com um fenômeno histórico que, não apenas negou o direito à imagem, mas criou um projeto iconoclástico e cultural aos povos originários das antigas colônias ocupadas e colonizadas. As imagens e formas de representação, bem como todo um sistema cultural foram saqueados, expropriados, destruídos, reinterpretados e reintroduzidos com outras características e nomes. Exemplo disso são as várias esfinges com o nariz destruído, ou toda uma estrutura de embranquecimento por via da cultura de massa cinematográfica hollywoodiana. Daqui é importante reter uma contradição que parte do mesmo princípio. A imagem do qual se serviu na construção de uma civilização, idealizando o real e dissolvendo o sagrado na imagem da trindade, é a mesma (imagem) que permitiu que “os outros” não ocidentais, fossem transformados em corpos, costumes e culturas exotizadas, demonizadas e reprimidas. Em outras palavras é dizer: pela salvação à morte e pela morte a salvação. A imagem foi nesse contexto, instaurada como instrumento de extinção existencial em massa.

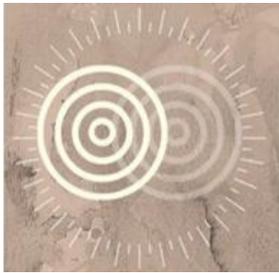
A história da arte enquanto disciplina não apenas excluiu culturas, geografias, personagens e representações. ‘Negou’ durante séculos, o direito à imagem, pois estas são a substância das narrativas coletivas e individuais, de uma determinada sociedade, cultura e temporalidades. Imagens do qual a humanidade se serve para marcar, no tempo e no espaço, formas de existência e resistência desde os ‘Mythos’ fundadores das civilizações, imagens em que reside a essência das identidades desses prismas de histórias.

“histórias de identidade nacional, da identidade silenciada de nossa família, dos padrões de comportamento que absorvemos. Algumas são consensuais; outras são construídas com um objetivo particular em mente - demonizar outra nação, apoiar um ponto de vista político, vender algo. Somos inevitavelmente afetados pelas histórias que encontramos. Aquelas que reforçam nossa história pessoal possuem um estado de intertextualidade, uma interação ativa de duas ou mais histórias”.

Cabral, 2011: 176.

Adriano E. Cangombe

**NA IMAGEM SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS NUMA
APROXIMAÇÕES ENTRE INSTALAÇÃO E ESTÍMULO COMPOSTO**



Peter Burke, ao examinar o modo como historiadores se colocam em relação ao objeto historiográfico, vai propor que se expanda o tema da ‘fonte’ que até então, privilegiava as chamadas “fontes primárias” com forte tradição no documento escrito. A escrita é uma das práticas humanas mais importantes, pois nela e por meio dela são descritas, preservadas e destruídas imagens suspensas num grafema, que tem na fonética sua outra dimensão da imagem. Nesse sentido, é impossível ter uma história, ou estudar o passado baseado no documento sem a participação de uma série de intermediários, incluindo além dos historiadores, como também arquivistas, os escribas e as testemunhas das quais as palavras foram registradas (Burke, 2004). A imagem é um rastro de evidência histórica, tão relevante quanto o arquivo escrito, mais potente e poderoso porque é a fagulha da explosão imaginativa e criativa. Burke, citando o historiador Gustaf Renier, vai propor na primeira metade do século XX que seria “*útil substituir a ideia de fontes pela de indícios do passado no presente*” (Burke, 2004: 16). O termo indício é curioso porque pressupõe uma abertura de possibilidades, de coisas e objetos que, na visão do autor, são merecedores de atenção e consideração do historiador ao buscar-procurar estudar o passado. Como o mesmo enfatiza: “*O termo ‘indícios’ refere-se a manuscritos, livros impressos, prédios, paisagem (como modificada pela exploração humana), bem como a muitos tipos diferentes de imagens: pinturas, estátuas, gravuras, fotografias*”. (Burke, 2004: 16)

A representação da figura humana como tema nas artes plásticas remonta a milênios, tradições e culturas. Representação seria o momento em que a imagem é transmutada do imaginário simbólico para a visualidade, é o momento em que um pensamento é abstraído, ganhando estrutura e materialidade pelo desenho, pela pintura, pela escultura, pela cerâmica, pela vestimenta, pelos objetos ritualísticos, adornos entre outros. Essa passagem se dá por meio de um imaginário coletivo que existe e reside nas histórias, na identidade coletiva, na cosmovisão de uma sociedade e no sistema de crenças.

A representação é uma ação política. Quando a artista RajkamalKahlon diz: “Minha arte é uma forma de redistribuir a beleza e devolver a humanidade à estas pessoas representadas sem alma em fotografias de livros de antropologia e etnografia do século XIX e XX”², ela está antes de tudo, tratando da questão da representação como ato político. Este pensamento corrobora com o que Jacques Ranciere coloca ao dizer que na arte contemporânea é impossível pensar a obra de arte e a experiência estética fora do prisma da política. Kahlon e Ranciere se cruzam, pensado tanto no sistema da arte de forma global como na imagem enquanto dado pelo qual a representação se dá nas artes visuais, seja pelo naturalismo e realismo, seja por abstrações como aconteceu com o expressionismo do *Die Blaue Reiter* com Wassily Kandinsky e Paul Klee e nos E.U.A como o expressionismo abstrato de Jackson Pollock, ou ainda a pintura de campo de cor de Mark Rothko. Abordar o tema da representação não apenas, nos coloca frente a frente com um banco de imagens visuais criadas ao longo de vários séculos dentro da pintura, da fotografia documental no contexto de ocupação colonial e outros estereótipos em volta de corpos não ocidentais. Nos desafia a uma confrontação com um universo linguístico e

² “A Europa Pós-colonial: não há futuro sem história”. DW Brasil. Camarote 21. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HqMOHyC-5rY>



semântico construído com violência simbólica e sistêmica, com palavras das quais se dão as imagens, se criam obras de arte, narrativas e discursos e se estabelecem relações.

A arte contemporânea, embora marque um momento de ruptura com os meios tradicionais, ainda se vê dentro do tema da representação. A pintura saiu da tela e a escultura abriu mão dos materiais duros (fundição e entalhe) para conhecer materiais mais leves e frágeis (característicos do mundo contemporâneo veloz, líquido e efêmero). Mas e então as imagens? O simbolismo das figuras, das cores e de vários elementos convencionais que compõem a imagem acompanharam essas mudanças? Contudo fica evidente que: *“Diante da imagem - por muito antiga que seja - o presente nunca cessa de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido o lugar ao hábito enfiado do ‘especialista’”* (Huberman, 2017: 10). Klein, como mencionado anteriormente, fala (embora sem aprofundamento) de “re-apresentação” como forma pelo qual esse movimento de trazer uma representação, uma imagem dada histórica e culturalmente, suspensa no tempo e eterna na memória que se estende temporalmente.

Re-apresentar seria, nessa necessidade ainda gritante no mundo contemporâneo, um caminho possível para mudanças no regime da imagem na contemporaneidade, encarando os riscos que tal empreitada implica, como é a questão dos “anacronismos da imagem” que Didi Huberman coloca. Já que:

“Diante de uma imagem - por muito recente ou contemporânea que seja -, também o passado nunca cessa de se reconfigurar, já que essa imagem só se torna possível numa construção da memória, senão mesmo do assombro. Diante de uma imagem, afinal, temos de reconhecer humildemente o seguinte: é possível que sobreviva a nossa existência, diante dela somos nós o elemento frágil, o elemento passageiro, e diante de nós é ela o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro do que o ente que a olha”.

Didi-Huberman, 2017: 10.

Imagem Como Representação Simbólica: Instalação e Estímulo Composto

Nesse subtema, nos propomos estabelecer relações entre a dimensão simbólica da imagem e a teoria do estímulo composto, procurando atravessamentos entre duas formas distintas de entender e criar imagens. E por fim, observar na instalação enquanto meio artístico, formas de visibilização dos dois, trazendo o tema da história, do sagrado e do ritual.

A palavra *Mythos* é muito sugestiva para começar esta abordagem. O pensamento simbólico se inscreve na categoria de Mythos, que tem origem no grego, que significa discurso, narrativa. Sendo o oposto da palavra Logos que embora signifique também discurso, mas aqui no lugar

Adriano E. Cangombe

NA IMAGEM SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS NUMA
APROXIMAÇÕES ENTRE INSTALAÇÃO E ESTÍMULO COMPOSTO



da experiência da palavra racional, unívoca, despida de magia (Klein, 2014). O “*Mythos*” se instala no universo do discurso simbólico, articulado e tendo seus fundamentos cuja lógica escapa à racionalidade objetiva das coisas, dos fenômenos e dos objetos. Carrega na sua estrutura o tom do real e da ‘verdade’ (Klein, 2014). Ele se relaciona com as pessoas de uma dada cultura ou sociedade como algo imanente, inerente a si enquanto grupo que encarna pela vivência traços daquilo que define ou os caracteriza em termos identitários, históricos, religioso e político. “O *Mythos* é real, ele nos lança a uma realidade mais profunda.

O *Mythos* não é um discurso falso como supõe o vocábulo mito em uma de suas acepções contemporâneas” (Klein, 2014: 19). Klein segue, citando Eliade que é no campo do mito em que os símbolos “respondem a uma necessidade e preenchem uma função”, sendo reveladora das mais profundas e secretas questões do ser. O símbolo coloca-se num espaço cuja projeção da luz científica não alcança. (Klein. 2014).

“Se grande parte das imagens é produto da luz, reivindica uma transparência lógica, um sentido onírico (...), ou mesmo estético, oferecendo-se mais aos sentidos do que para à mente, o símbolo repousa na sombra, refrata a luz e nos exige um modo de pensar mítico e um modo de ação mágica”.

Klein, 2014: 17.

A imagem simbólica, aquela que, residindo nas profundezas do ser, no inconsciente coletivo como um arquétipo, ela tem na arte o lugar onde, com uma certa naturalidade é impregnada, materializada, tornada presença na pintura, na fotografia ou numa instalação. Essa imagem que é criada por vários estímulos, internos ou externos entre acontecimentos e vivências, objetos e memórias são reorganizadas e “re-apresentadas” como sugere Klein.



Figura 1. O Barco - Grada Kilomba - Dimensões variadas - Inhotim. Foto: Ícaro Moreno/Divulgação

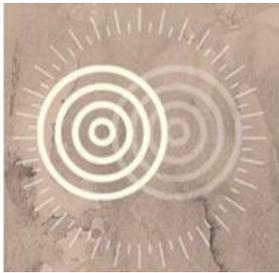
A obra de Grada Kilomba é uma proposta profundamente simbólica, a imagem é impregnada de vários símbolos. A obra atravessa várias questões, “reconstrói” a estrutura interna flutuante que deu origem a um objeto e uma história de muita violência e extinção. O barco de Kilomba enquanto “reapresentação” de um objeto simbólico cujo imaginário, em que os sujeitos têm suas relações enraizadas na violência e na opressão, ou seja, a imagem simbólica de uma caravela nesse contexto estético e político é tão potente porque consegue reorganizar num objeto disposto por blocos de madeira queimada e com inscrições douradas, infinitas imagens que têm no mar e na história seu lugar de memória e confrontação.

Não é uma caixa contendo objetos que estimulam a criação, como forma de manutenção e permanência de memória; não é um baú onde podemos encontrar peças de roupa da avó, o cachimbo e o cheiro de tabaco do avô, não tem nem uma fotografia sequer em preto e branco ou em sépia; não tem a certidão de batismo e muito menos a declaração de venda ou carta de alforria de um ancestral como escravizado.

“Adentrar o sagrado exige o alto preço do ritual, cuja forma prescreve o lugar do homem no mundo e as regras para uma jornada psíquica a uma outra zona simbólica: as origens, a fonte das forças naturais, os deuses, o além da morte”.

Klein, 2014: 18.

Como seria pensar uma obra das artes visuais dentro da teoria do estímulo composto? É possível pensá-la como imagem-estímulo composto sem necessariamente ter que ver com o drama enquanto fim, no campo das representações do drama? Ou seria redundante esta associação, visto que “O Barco” enquanto obra e imagem são quase autoexplicativas por carregar e fazer o



espectador sair do barco, analisar suas rotas, desatar o nó na garganta, e conhecer o caminho de volta nesse universo de imagens simbólicas e históricas?

Ao romper com a pintura, retirando-a da parede e do cavalete, a primeira metade do século XX é marcada por uma série de experimentações que vão encontrar nos objetos do cotidiano, uma linguagem que abria espaço para uma nova forma de experimentar estética e artisticamente uma obra de arte. Apropriação e montagem vão ser, nesse contexto, dois grandes procedimentos operacionais de criação bem como dispositivos semânticos na relação com o sistema e com o público. Embora não tenha sido o primeiro a se apropriar de um objeto do cotidiano e ressignificá-lo no campo artístico, Marcel Duchamp vai propor com a maior indiferença e provocação, um mictório retirado de uma loja de material de construção e levá-lo ao lugar de exposição. Esse movimento de transposição de objetos vai fazer da instalação e da montagem, práticas quase “omnipresentes” na arte conceitual, no minimalismo, ou seja, na trajetória da arte contemporânea pós-anos 1960 e 1970.

Buscando uma aproximação, a instalação enquanto meio e linguagem nas artes visuais seria entendida como uma “caixa”-estímulo composto que se estabelece por uma série de objetos e materiais distribuídos e montados em função de um significado, de uma narrativa e de um discurso que a sustenta como obra. Impregnadas de imagens que, fora do cânone da representação, e próximas ao que seria re-apresentação.



Figura 2. Adriano Cangombe, Título: Nação Coragem: 16.18.30, Dimensões variadas, 2018

O estímulo composto é uma metodologia, um recurso didático no contexto do drama em que vários objetos são apresentados para criar uma história, uma narrativa e uma experiência (com história real ou ficcionada). A seleção dos objetos sugere traços da pessoa que constroi o “pacote-caixa” de estímulo ou do personagem que é criado ou revelado à medida que estes objetos são apresentados. “*O estímulo composto inclui diferentes artefatos – objetos, fotografias, cartas e outros documentos, incluídos em um container apropriado.*” (Cabral, 2011: 179).

É importante dizer que o foco nessa associação com a instalação está na imagem, que são criadas por uma e por outra. Na sua execução (dentro do drama) uma liderança é fundamental

Adriano E. Cangombe

NA IMAGEM SIMBÓLICA: FORMAS DE PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS NUMA
APROXIMAÇÕES ENTRE INSTALAÇÃO E ESTÍMULO COMPOSTO



para a condução do sentido que se quer construir e da história que se quer contar por meio dos objetos que estimulam a imaginação e trazem ao “jogo” a memória (individual e coletiva) como bagagens. “A *significância é dada pela justaposição cuidadosa de seu conteúdo - o relacionamento entre eles e o detalhe dos objetos sugere motivação e ação humana.*” (Cabral, 2011: 179).

A figura acima é uma instalação que tem como tema central a memória, partindo de um contexto histórico de guerra civil em Angola. É composta por dezoito caixas de armamento dispostas entre abertas e fechadas subentendendo uma formatura militar. Dentro das caixas foram colocados diversos objetos que o artista foi recolhendo durante sua pesquisa, objetos pessoais como uma farda doada por um amigo cujo pai foi militar e esteve em combate; uma bota militar que foi encontrada no quintal do antigo centro de produção do programa “Nação Coragem” no âmbito do reencontro de pessoas desaparecidas já com o país em paz; uma revista da cruz vermelha; vários utensílios de cozinha, entre outros objetos que funcionam na instalação como dispositivos de memória do qual várias histórias, cenários e imagens são recriadas, reconstruídas e re-apresentadas pelo espectador que vê na obra, uma série de estímulos que lhe permitem participar de sua ressignificação.

O espectador não é um ator e não está em um jogo dramático (mesmo que contexto da obra seja), mas à semelhança deste, se vê dentro de várias histórias que a obra carrega bem como as tantas outras histórias que por ele (espectador) serão criadas. “*Todos os objetos inanimados designados para uso pessoal são impregnados pelos seus donos. Uma ferramenta pode sugerir o trabalho e o trabalhador; um item de vestuário o seu usuário e seu comportamento; uma carta o motivo de sua escrita e um relacionamento.*” (Cabral, 2011: 178).

Considerações Finais

A imagem segue sendo, um dos maiores instrumentos de poder. No campo da arte, e das representações sociais não deixa de ser urgente a necessidade de lançar um olhar crítico e confrontador. A reformulação de certos conceitos no campo científico é tão necessária quanto o simples gesto de juntar as mãos para tomar água no leito do rio. Mais importante ainda do que conceituar ou definir, é lançar um questionamento sobre a maneira como as imagens foram dadas, sob quais condições historicamente reproduzidas e mantidas. Esse texto é incapaz de dar conta da grandiosidade do tema, sua complexidade e controvérsias, mas pode eventualmente ser parte de movimento-gesto urgente de descortinar e adentrar nestas profundas camadas de significados históricos, culturais, políticos, econômico, ficcional, artístico, religioso e nas suas infinitas relações com o sagrado.



Referências Bibliográficas

Burke, P. (2004). *Testemunha ocular: História e imagem*. Edusc.

Cabral, B. (Trad.). (2011, setembro). Narrativa, drama e estímulo composto, (17).

Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Orfeu Negro.

Klein, A. (2024). A dimensão simbólica da imagem e sua sobrevida na sociedade midiática. In D. C. Araújo & M. S. Contrera (Orgs.), *Teorias da imagem e do imaginário*. Ed. Compós.

Lafont, A. (2023). *A arte dos mundos negros: História, teoria e crítica* (1ª ed.). Bazar do Tempo.

Mondzain, M. J. (2009). *A imagem pode matar?* Editora Vaga.



**ANIMAÇÃO DIGITAL DOS DESENHOS HUMORÍSTICOS DE JUAREZ
MACHADO: UMA ABORDAGEM TRANSMIDIÁTICA E INCLUSIVA**

**ANIMACIÓN DIGITAL DE LAS CARICATURAS HUMORÍSTICAS DE JUÁREZ
MACHADO: UN ENFOQUE TRANSMEDIA E INCLUSIVO**

**DIGITAL ANIMATION OF JUÁREZ MACHADO'S HUMOROUS CARICATURES:
A TRANSMEDIA AND INCLUSIVE APPROACH**

Queila F. Madeira¹
PPGARTES-UNESPAR
madeiraqueila@gmail.com

Resumo

Este estudo apresenta o desenvolvimento de uma animação digital baseada nos desenhos humorísticos *nonsense* de Juarez Machado, com o objetivo de preservar e disseminar seu patrimônio artístico-cultural. Utilizando uma adaptação do método projetual de Munari (2008) e técnicas híbridas de animação tradicional e cut-out, a pesquisa explorou a intermedialidade entre desenho e animação, promovendo acessibilidade estética por meio de audiodescrição, legendas, Libras e materiais táteis. Os resultados demonstram que a animação homenageia esse legado, ao mesmo tempo em que promove reflexões contemporâneas sobre inclusão, diversidade e tecnologia.

Palavras-chave: animação digital, humor nonsense, Juarez Machado, acessibilidade estética, transmedialidade.

Resumen

Este estudio presenta el desarrollo de una animación digital a partir de los dibujos humorísticos *sin sentido* de Juárez Machado, con el objetivo de preservar y difundir su patrimonio artístico-cultural. Utilizando una adaptación del método de diseño de Munari (2008) y técnicas híbridas de animación tradicional y cut-out, la investigación exploró la intermedialidad entre el dibujo y la animación, promoviendo la accesibilidad estética a través de la audiodescripción, los subtítulos, las libras y los materiales táctiles. Los resultados demuestran que la animación honra este legado, al tiempo que promueve reflexiones contemporáneas sobre la inclusión, la diversidad y la tecnología.

¹ Designer. Mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil



Palabras clave: animación digital, humor sin sentido, Juárez Machado, accesibilidad estética, transmedialidad.

Abstract

This study presents the development of a digital animation based on the nonsensical humorous drawings of Juárez Machado, aiming to preserve and disseminate his artistic and cultural legacy. Using an adaptation of Munari's (2008) design method and hybrid techniques combining traditional and cut-out animation, the research explored the intermediality between drawing and animation, promoting aesthetic accessibility through audio description, subtitles, Brazilian Sign Language (Libras), and tactile materials. The results demonstrate that the animation pays tribute to this legacy while also encouraging contemporary reflections on inclusion, diversity, and technology.

Keywords: digital animation, nonsense humor, Juárez Machado, aesthetic accessibility, transmediality.



Introdução

Juarez Machado, renomado artista multimídia nascido em Joinville, Santa Catarina, Brasil, consolidou uma vasta trajetória artística ao longo de sua carreira. Na década de 1960, formou-se em pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (antiga EMBAP), período que marcou o início de sua ascensão no cenário artístico. Suas contribuições foram reconhecidas por meio de diversos prêmios nacionais e internacionais, evidenciando sua relevância no campo das artes.

Em 2014, Machado fundou o Instituto Internacional Juarez Machado (IIJM) em sua cidade natal, na antiga casa da família (Figura 01), a instituição sem fins lucrativos, é a extensão da vida e obra do artista, oferecendo inúmeras atividades e espaço para exposições, cursos, oficinas e os mais diversos eventos, além de expor obras de toda a carreira de Juarez Machado, busca desenvolver e disseminar a arte, promover ações de democratização e acesso às fontes de cultura. (IIJM, 2017, web.)

Figura 01 - Instituto Internacional Juarez Machado.



Fonte: Arquivo IIJM (2017)

Durante esse período, a autora deste estudo atuou como mediadora cultural no instituto, o que lhe proporcionou interações frequentes com o artista. Nessas ocasiões, Machado compartilhava suas experiências, estabelecendo uma relação próxima com os colaboradores do espaço.

Um momento particularmente relevante ocorreu durante a montagem da exposição "*Juarez Machado na Hora do Recreio*" (2015). Em uma conversa informal, a autora, então estudante de Design de Animação Digital, expressou seu interesse em animar os desenhos do artista. Em resposta, Juarez Machado revelou seu sonho de transformar suas criações *nonsense* em



animações. Esse anseio encontra respaldo nas palavras de Spengler (2009): “A ideia original foi concebida para receber o formato de desenho animado, mas, como na época, no Brasil, ainda não existiam produtoras habilitadas para este tipo de trabalho, Juarez publicou em formato de livro.” A ausência de infraestrutura técnica à época impediu a realização desse projeto, que permaneceu latente até o contexto deste estudo.

O objetivo desta pesquisa é transmidar as tirinhas de Juarez Machado para o formato de animação, preservando a essência *nonsense* que caracteriza suas obras. Além disso, o estudo propõe a incorporação de recursos de acessibilidade estética, visando atender a um público diverso e promover sua inclusão. Essa abordagem alinha-se às premissas contemporâneas de democratização do acesso à arte, contribuindo para uma prática artística ética e sustentável.

Juarez Machado e o humor *nonsense*

O humor *nonsense*, conforme designado pelo próprio artista, pode ser interpretado como uma alusão aos movimentos artísticos surrealistas e dadaístas, que influenciaram significativamente sua produção de livros de imagens, bem como centenas de ilustrações e tirinhas. Estas obras foram publicadas em periódicos de relevância, tais como *O Jornal do Brasil*, *O Cruzeiro*, *Manchete* e *O Pasquim*, no Rio de Janeiro, durante a década de 1970 (Diário Catarinense, 1989, p. 1).

Figura 01 –Tirinha *Nonsense* de Juarez Machado



Fonte: Machado (1984).

Nas palavras de Millôr Fernandes (1969 apud. Machado, 1994: 6):

“Prevenido, precisando progredir, pintor perito, pintou portas, portões, praias, pessoas, para poder, pecuniariamente, projetar presentes painéis pictóricos. Com uma arte que vai do graciosamente dramático



até o violentamente agressivo, ele não é como certos protestários que ladram, mas não mordem. Juarez às vezes ladra e às vezes morde. Aos domingos não ladra nem morde - sai com a mulher. Agora como todos nós, ruge apenas através da focinheira. Sonoro quando canta, Juarez produz um desenho profundamente diabético - desculpem, dialético. Seu conteúdo extravasa sempre seu continente, mas para quem entende não dói nada. Líquido, adquire a forma do vaso que o contém”.

Além de produzir cenários para a Rede Globo, “Fazia cenografia dos grandes musicais, dos programas de humor e depois para o Fantástico. No meio disso, acabei fazendo mímica.” (Revista Continente, 2017, web.)

Juarez, inspirado nos desenhos que já produzia para os revistas e jornais, foi pioneiro do desenho de humor na televisão brasileira, teve um quadro de enorme sucesso nos primeiros anos do Fantástico: vinhetas animadas nas quais ele atuava como mímico – ou, na sua própria definição, um “*desenhista do gesto*” – ao som de um tema composto pelo maestro Júlio Medaglia. (Memória Globo, 2017, web.)

O programa começou a ser exibido em 1973 e ganhou bastante popularidade. O país vivia um período de grande tensão sob o regime da ditadura militar, na qual os artistas tinham que tomar o máximo de cuidado para não serem censurados ou até mesmo perseguidos, porém o humor de Juarez passou despercebido aos olhos da censura:

“Com seu humor refinado, ele mostrava nos gestos precisos as mazelas de um país que vivia sem liberdade de expressar seu pensamento ou denunciar as atrocidades que ocorriam em nome da soberania nacional. Sabedor de que as palavras permitem múltiplas, e, às vezes, equivocadas interpretações, Juarez falava com as mãos, sempre pisando em ovos ou recorrendo a alguma bicicleta para lhe tirar de cena”.

IENSEN, 2007: 6-7

Na Figura 02, Juarez atuava no seu programa de humor, cujo cenário ele mesmo pintava:



Figura 02: Juarez no Fantástico



Fonte: Memória Globo (2017, web.)

Conforme trecho retirado de uma entrevista não publicada, realizada pela autora em 2017, no Instituto Internacional Juarez Machado, foi perguntado ao artista sobre o que ele considerava mais marcante no seu desenho de humor:

“Eu vou te dar uma dica simplória, bem simplória que inclusive vai facilitar muito o seu trabalho, você animar você vai ter que desenhar 575 vezes para a moça levantar a mão. Então você vai fazer como os poloneses faziam, (...) corta e faça os que poloneses faziam que eu adorava, detesto o desenho animado do Walt Disney, porque é muito perfeito, muito bonito, é muito limpo. (...) Contar uma história completa em 3 quadrinhos. Você esquece o antes e você pega aquele caminho, para ficar mais pura possível a leitura do espectador. Se complicar ele se perde, o espectador vai se perder. (...) E se for animação, use dessa maneira que os poloneses usavam e que eu sempre amei. O Walt Disney é um horror, eu detesto Walt Disney, (...) tudo se mexia, aí isso atrapalha o seu olhar porque você não sabe o que olhar. (...) Preto e branco não há coisa melhor, colocou cor, se fu... porque cor engana, olha o quadro preto e branco, como eu gosto”.

Acervo do IIJM, 2017.

O artista sugere que a animação a ser adaptada seja feita por meio de recortes articulados (*cutout*) e o uso de 3 quadros-chave para contar uma história, essencialmente em preto e branco.



Acessibilidade Estética

Compreende-se que, no contexto histórico em que o *nonsense* foi produzido, as discussões acerca da diversidade não possuíam a mesma relevância e urgência que caracterizam o debate contemporâneo. Em respeito à integridade da obra original, é reconhecido que não é viável realizar alterações com o intuito de adequá-la a essas novas perspectivas. Contudo, considerando que esta animação poderá integrar uma série de produções audiovisuais com desdobramentos em editais, museus e instituições educacionais, torna-se imprescindível abordar as questões de acessibilidade. Tais questões são intrínsecas às premissas de uma arte e design não alienados, pautados por princípios éticos e sustentáveis, que promovem a inclusão e a democratização do acesso à cultura.

A acessibilidade estética refere-se à adaptação de obras artísticas para torná-las inclusivas sem comprometer sua integridade (Franco & Santiago, 2018). É fundamental considerar a acessibilidade estética desde o início do processo de criação, envolvendo pessoas com deficiências e especialistas. A integração desses recursos complementam e aprimoram a experiência sensorial, garantindo uma experiência mais significativa e inclusiva para todos. Recursos como audiodescrição, legendas, Libras e materiais táteis são fundamentais para garantir que pessoas com deficiência visual ou auditiva possam vivenciar conteúdos audiovisuais (Motta, 2016).

De acordo com Franco & Santiago (2018) a acessibilidade é um direito humano fundamental, alinhado aos marcos legais como a **Lei Brasileira de Inclusão (LBI)** (Lei nº 13.146/2015) e a Convenção da ONU sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2007). A **Instrução Normativa nº 116/2014 da ANCINE**, estabelece critérios de acessibilidade para projetos audiovisuais financiados com recursos públicos. A portaria nº 310/2006, que regula recursos de acessibilidade na radiodifusão e a **NBR 15290 da ABNT**, que define padrões para legendas descritivas, audiodescrição e Libras em televisão.

As autoras apontam que, apesar do avanço legislativo, há um descompasso entre as políticas públicas e sua aplicação prática no mercado audiovisual, com muitas produções ainda não seguindo as normas. Os desafios na implementação são a falta de capacitação profissional, onde há uma carência de formação específica para audiodescritores, intérpretes de Libras e legendadores, que compromete a qualidade dos recursos. Os produtores muitas vezes veem a acessibilidade como um custo adicional, em vez de um componente essencial do processo criativo. A acessibilidade é frequentemente tratada como uma adaptação pós-produção, em vez de ser integrada desde o roteiro e a filmagem, o que limita sua eficácia. As autoras defendem uma abordagem do *Accessible Filmmaking*, onde a acessibilidade é considerada desde as etapas iniciais da produção.

A acessibilidade audiovisual é apresentada como um conjunto de práticas que garantem o pleno acesso de pessoas com deficiência a conteúdos de mídia, promovendo a inclusão social e cultural. As autoras destacam que a acessibilidade vai além das adaptações técnicas, sendo uma questão de equidade e cidadania. As três principais ferramentas são:

Queila F. Madeira

ANIMAÇÃO DIGITAL DOS DESENHOS HUMORÍSTICOS DE JUAREZ MACHADO: UMA
ABORDAGEM TRANSMIDIÁTICA E INCLUSIVA



Audiodescrição (AD): Um recurso específico para pessoas com deficiência visual, que consiste em uma narração que descreve elementos visuais do conteúdo audiovisual, como ações, cenários, expressões visuais e figurinos. De acordo com Motta (2016), o processo de criação da AD inclui a elaboração de um roteiro descritivo e sua narração sincronizada com o conteúdo audiovisual. As orientações devem ser objetivas, evitando a subjetividade, e focando em elementos visuais essenciais – como cenários, ações, expressões visuais e figuras – que complementam o áudio original, mantendo clareza e concisão. Além disso, a AD beneficia não apenas pessoas cegas, mas também idosos, indivíduos com dislexia e outros públicos com dificuldades no processamento de informações visuais.

Legenda para Surdos e Ensurdidos (LSE): Diferente da legenda convencional, a LSE inclui especificamente sons (como ruídos ambientais ou trilhas sonoras) diálogos e parâmetros técnicos, como segmentação de texto e velocidade de leitura, com base em pesquisas de recepção com o público surdo.

Língua Brasileira de Sinais (Libras): A janela de Libras é destacada como uma modalidade de tradução audiovisual acessível, voltada para surdos que têm a Libras como primeira língua.

A acessibilidade audiovisual não apenas permite o acesso a bens culturais, mas também promove a inclusão social, facilitando barreiras comunicacionais. As autoras enfatizam a necessidade de conscientização da sociedade e do mercado sobre a importância da inclusão, sobre o papel da tecnologia no avanço da acessibilidade, como o uso de softwares de legenda automática e inteligência artificial para melhoria de processos. No entanto, alertam que a tecnologia deve ser usada com cuidado, sempre priorizando a qualidade e a participação de profissionais capacitados. Eles também defendem a ampliação de políticas públicas e incentivos fiscais para tornar a acessibilidade uma prática padrão no audiovisual brasileiro.

Transmidialidade

Segundo Rajewski (2020) o conceito de intermidialidade pode ser encontrado nas discussões filosóficas e estéticas do século XIX, mas é na contemporaneidade que ganha maior relevância, especialmente com o advento da era digital. A partir das décadas finais do século XX, a proliferação de novas tecnologias e plataformas de comunicação ampliou as possibilidades de fusão e hibridização entre as mídias. Exemplos mais comuns incluem a integração de literatura e cinema, como em adaptações de romances para filmes, ou a convergência entre videogames e narrativas, onde jogadores interagem com histórias complexas em ambientes virtuais.

Enquanto a intermidialidade inclui amplamente todos os tipos de relações entre diferentes tipos de mídias, a transmidialidade inclui relações intermediárias mais estreitas. Rajewski (2012),



estabelece três categorias de práticas intermediáticas: **transposição, combinação de mídias e referências midiáticas**:

“(1) Transposição intermediática: “Intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática (por exemplo, adaptações cinematográficas e romantizações). [...]”

(2) Combinação de mídias: “Intermedialidade no sentido mais restrito de combinação de mídias, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc. [...] A qualidade intermediática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui determinado produto de mídia. [...]”

(3) Referências intermediáticas: “intermedialidade no sentido, por exemplo, de referência, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas [...]. As referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto”

RAJEWSKY, 2012: 24-25.

A transposição de mídia diz respeito à “transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012: 24). De acordo com Elleström (2017: 184) “*Se o conteúdo de uma mídia é midiado uma segunda vez (ou terceira ou quarta) por outro meio técnico, eu chamo a esse processo de transmídiação*”. O termo geral para a transmídiação de produtos de mídia é adaptação. “*A adaptação é, uma espécie de transmídiação: uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia*”. (ELLESTRÖM, 2017: 204)

A adaptação diz respeito à transferência de características de um tipo de mídia para outra, é o que torna a adaptação parte dos estudos de transmedialidade e de uma área ainda mais ampla da intermedialidade. “*A maioria das questões teóricas e práticas discutidas sob o título de adaptação está, portanto, subordinada às questões da pesquisa em intermedialidade.*” (ELLESTRÖM, 2017: 206)

A base transmedial das características mais elementares das mídias, consiste nas 04 (quatro) modalidades: material, sensorial, espaçotemporal e semiótica.

“Um produto de mídia específico deve ser percebido através de pelo menos um modo material (como, por exemplo, um objeto sólido ou não sólido), pelo menos um modo sensorial (como, por exemplo, visual ou auditivo, ou ambos), pelo menos um modo espaçotemporal (espacial ou temporal, ou ambos), e pelo menos um modo semiótico (principalmente icônico, indicial ou simbólico). Embora estejam longe de cobrir todos

Queila F. Madeira

ANIMAÇÃO DIGITAL DOS DESENHOS HUMORÍSTICOS DE JUAREZ MACHADO: UMA
ABORDAGEM TRANSMIDIÁTICA E INCLUSIVA



os recursos das mídias, essas quatro modalidades formam uma base sobre a qual todas as mídias são construídas”.

ELLESTRÖM, 2017: 222.

De acordo com Elleström a dicotomia entre semelhanças e diferenças materiais, sensoriais, espaçotemporais e semióticas entre a mídia fonte e a mídia destino que permitem novas criações. Assim, forma e conteúdo são potencialmente transferidos quando narrativas são transformadas de um tipo de mídia para outra.

Em *Uma Teoria da Adaptação* (2006), Hutcheon voltada para o cinema, conceitua aquilo que chama de “modos de engajamento”, ou seja, as três maneiras através das quais a obra se relaciona com o fruidor: contar, mostrar, interagir.

“Assim, o modo ‘contar’ abarca todas as linguagens artísticas narrativas, preponderantemente verbais, sob a égide da literatura; o modo ‘mostrar’ abrange as manifestações imagéticas, principalmente visuais, como a pintura ou o cinema; e o modo ‘interagir’ engloba os procedimentos artísticos que demandam uma participação ativa do fruidor, como as instalações de arte contemporânea, o teatro participativo, e, no horizonte ampliado dos estudos culturais, até os videogames e parques temáticos. Em nenhum desses modos o fruidor é passivo, mas neste último sua atuação ativa é mais marcante”.

HUTCHEON, 2006.

Hutcheon ainda aponta que adaptação é um fenômeno eminentemente transcultural, sem a possibilidade de uma releitura neutra por parte do fruidor: “O contexto pode modificar o sentido, não importa onde ou quando”. (HUTCHEON, 2006: 147).

De acordo com os conhecimentos de Elleström (2017), o desenho de Juarez Machado como mídia fonte e a animação desenvolvida como mídia destino, as características se assemelham e se diferem nas modalidades sensorial, espaçotemporal e semiótica. No entanto, na mídia destino são acrescentadas a música, trilha sonora, audiodescrição, legenda, libras e a técnica de animação híbrida 2D tradicional e *cutout*.

Aplicando os conhecimentos de Hutcheon (2006), mídia fonte e mídia destino, diferem-se na categoria “contar” de engajamento pois se referem a narrativas diferentes, a mídia destino é formada por uma junção de várias mídias fontes (tirinhas). Na categoria “mostrar” se diferem pois se trata de mídias diferentes, uma desenho e a outra, animação. Na categoria interagir, a mídia destino traz ainda uma perspectiva contemporânea nas reflexões do artista nos anos 1970.

A adaptação, no âmbito dos estudos sobre intermidialidade, refere-se ao processo de transmidialidade, pelo qual elementos de uma mídia fonte são transferidos para uma mídia destino. Esse processo envolve a adaptação criativa do conteúdo original, considerando as especificidades e possibilidades de cada mídia, bem como suas semelhanças e diferenças. Tal

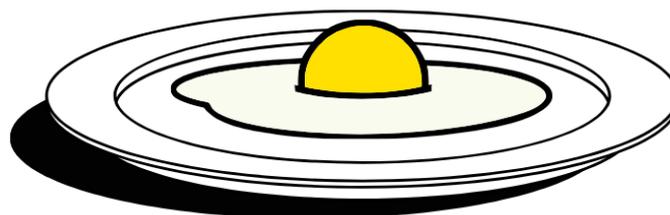


prática evidencia a transformação contínua e a interação das linguagens artísticas, contribuindo para o enriquecimento do cenário cultural e promovendo reflexão e debate acerca das múltiplas formas de expressão.

Metodologia

Este estudo adotou uma abordagem qualitativa, combinando uma adaptação do método projetual de Munari (2008) com pesquisa exploratória, entrevista com o artista e técnicas híbridas de animação. O método de Munari foi adaptado para o contexto deste projeto, como mostra a Figura 03.

Figura 03 - Adaptação do Método Munari (2008)



Fonte: Munari (2008: 66) adaptado pela autora.



Técnicas de Animação

Nos anos 1930, os animadores da *Walt Disney Animation Studios* desenvolveram um conjunto de regras para ajudar a sua equipe a produzir animações de modo mais eficiente. Logo, os 12 princípios da animação tornaram-se uma ferramenta essencial para animadores, designers e artistas gráficos de todo o mundo. De acordo com Williams (2006), autor de *“The Animator’s Survival Kit”*, conhecida como a “bíblia” da animação, animar não se resume em apenas criar a ilusão de movimento, mas cada personagem possui uma forma única de se expressar e isso envolve os princípios da animação, que são as características-chave de como os objetos se movem na vida real, com o objetivo de dar vida e emoção aos personagens animados.

Segundo o estúdio de motion design MonkeyBusiness (2025, web.) a animação 2D tradicional trata-se de um método onde se desenha, todos os frames que criam a sensação de movimento ao olho humano. Assim, para cada segundo de animação são ilustradas 24 cenas. É um método super trabalhoso e demorado, mas que entrega movimentos mais fluídos.

Por sua vez, a animação *cutout* ou animação de recortes, é um método que utiliza personagens, objetos, elementos 2D em cenas recortadas ou com efeito de recorte. Pode ser produzida de forma digital, utilizando softwares de edição ou de forma analógica com uma câmera e objetos bidimensionais como papel, cartão ou tecido. Dessa forma, os personagens são articulados em parte menores (cabeça, braços, pernas etc), para criar a ilusão de movimento. Assim, o *cut-out* é um método que facilita e agiliza o trabalho, mas por outro lado, apresenta limitações principalmente quando exige uma mudança de plano.

Nesta animação foram empregadas as técnicas de animação tradicional (frame-a-frame) e *cutout*(recortes articulados), utilizando softwares como Adobe Photoshop, AfterEffects e Premiere. A escolha híbrida reflete a sugestão de Juarez Machado por simplicidade e minimalismo, inspirada em animações polonesas, em contraste com o estilo “perfeito” de Walt Disney.

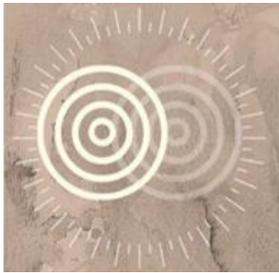
Recursos de Acessibilidade

Com o auxílio de especialistas na área, as seguintes ferramentas foram utilizadas:

- **Alto contraste:** Buscando melhorar a legibilidade, reduzir o cansaço visual particularmente para pessoas com deficiência visual ou daltonismo;
- **Audiodescrição:** Buscando na narração o equilíbrio entre uma linguagem neutra, assertiva e o cuidado poético
- **Legendas:** Para pessoas com dificuldades auditivas ou que não dominam a língua original.
- **Libras:** Com a ajuda de um intérprete, animar Juarez Machado utilizando Libras, para a comunicação entre pessoas surdas e com deficiência auditiva, e também para a inclusão social, cultural e profissional dessas pessoas.

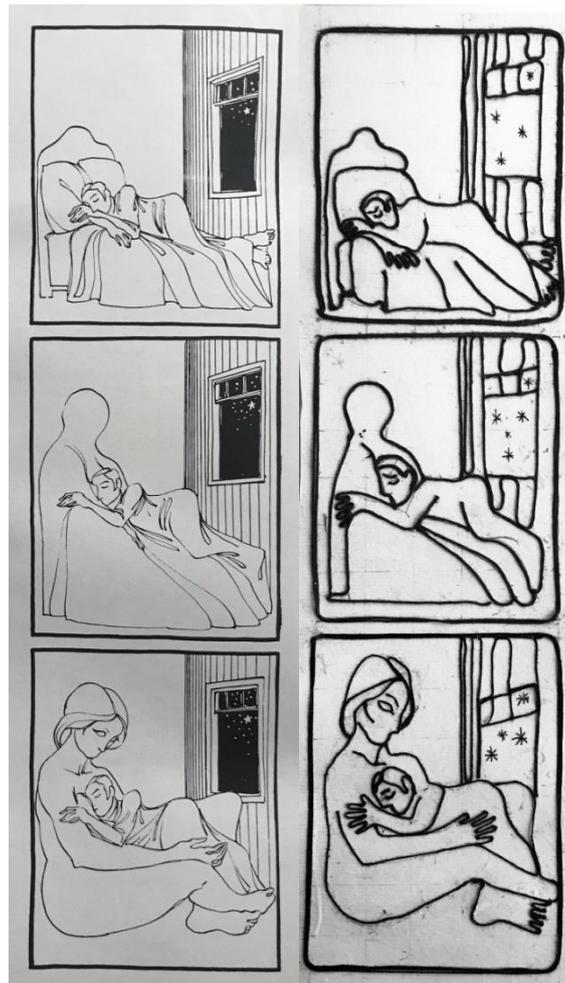
Queila F. Madeira

ANIMAÇÃO DIGITAL DOS DESENHOS HUMORÍSTICOS DE JUAREZ MACHADO: UMA
ABORDAGEM TRANSMIDIÁTICA E INCLUSIVA



- **Materiais Táteis:** Tornar a informação acessível a pessoas com deficiência visual, permitindo-lhes aprender e compreender o *nonsense* através do tato. Utilizando uma impressão 3D em alto relevo e texturas com alta fidelidade à obra original e a confecção manual com materiais acessíveis como fio, cola, papel, pinça ou palito. Na figura 05, a tirinha original foi usada como referência para o estudo e adaptação das principais linhas, formas e características, presentes no desenho original de Juarez Machado.

Figura 05 - Tirinha tátil



Fonte: Machado (1994) adaptado pela autora (2025)

Resultados

A animação intitulada *Nonsense de Juarez Machado*, é uma obra audiovisual de 2 minutos que integra várias tirinhas em uma narrativa. Inicia-se com um prato e um ovo, referência ao método Munari e a capa do livro *Nonsense* (1984), seguido pela introdução do artista e sua



autodescrição, apresenta uma sequência de cenas *nonsenses*. O storyboard e *animatic* estruturaram a narrativa, que culmina com o artista despertando de um sonho, simbolizando a fusão entre criação e criador.

A adaptação transmidiática preservou o humor *nonsense* de Juarez Machado, utilizando técnicas híbridas para manter a simplicidade minimalista de suas tirinhas. O uso de preto e branco, conforme preferência de Juarez Machado, e uma trilha sonora remanescente de Júlio Medaglia reforçam a estética original. Recursos de acessibilidade, como audiodescrição, legenda, Libras, impressão 3D e confecção manual de tirinhas, foram implementados com sucesso, validados por especialistas e testes preliminares com pessoas com deficiência visual e auditiva.

A integração da acessibilidade estética trouxe desafios, como o baixo orçamento, a falta de recurso humano especializado e o tempo limitado para a execução da animação, mas enriqueceu a experiência, alinhando-se a reflexões contemporâneas sobre inclusão e diversidade. Esta obra se destaca pelo foco em um artista específico e seu contexto histórico e a inclusão de recursos acessíveis alinhadas às práticas do design inclusivo, permitindo que públicos com deficiências visuais ou auditivas experimentem a obra significativamente.

Conclusão

O *Nonsense* de Juarez Machado é uma combinação única de humor, criatividade e crítica social, expressa por meio de sua habilidade de transitar entre diferentes linguagens artísticas. Nessas criações, o artista frequentemente retratava cenas do cotidiano de forma surreal, incorporando elementos e situações inusitadas para gerar um efeito cômico, brincando com as convenções sociais. Esse estilo é definido por uma abordagem lúdica e criativa, onde o absurdo não serve apenas para entreter, mas também para provocar reflexões sobre a sociedade e o comportamento humano, subvertendo a lógica convencional.

Este estudo demonstra que a animação digital pode preservar o legado *nonsense* de Juarez Machado ao mesmo tempo em que promove acessibilidade e inclusão. A combinação de técnicas híbridas e ferramentas de acessibilidade amplia o alcance da arte, conectando-a a públicos diversos. A partir desta animação, outras pesquisas podem explorar a aplicação dessas estratégias em outras obras, fortalecendo o papel da tecnologia na democratização da arte. Futuramente, a expansão do projeto por meio de uma série de novas tirinhas animadas e parcerias com instituições culturais poderá ter maior alcance educacional e social.

Referências bibliográficas

Diário Catarinense. (1989). [Edición impresa]. Florianópolis, p. 1.



Elleström, L. (2017). *Midialidade: Ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade* (A. C. M. Domingos, A. P. Klauck & G. M. G. de Melo, Orgs.). EDIPUCRS.

Franco, E. P. C., & Santiago, V. L. (2018). *Acessibilidade em mídias audiovisuais*. EdUECE.

Hutcheon, L. (2011). *Uma teoria da adaptação*. Editora UFSC.

Iensen, J. (2007, janeiro 30). Pintor da paixão pela vida. *Diário Catarinense*, p. 6–7.

Instituto Internacional Juarez Machado. (2024, agosto). O Juarez.

<http://www.institutojuarezmachado.com.br/o-instituto>

Machado, J. (1994). *Criador & criatura* [Catálogo de exposição]. Galeria Banestado.

Machado, J. (1984). *Nonsense*. Editora Vesper.

Memória Globo. (2017, abril). *Fantástico*.

<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/fanta>

MonkeyBusiness Motion Design Studio. (2025, abril). *As diferenças entre animação cut-out e a animação frame-a-frame*. <https://monkeybusiness.com.br/blog/diferencas-animacao-cut-out-e-animacao-frame-a-frame/>

Motta, L. M. V. de M. (2016). *Audiodescrição: Transformando imagens em palavras*. Summus Editorial.

Rajewski, I. O. (2012). Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In T. F. N. Diniz (Org.), *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea* (pp. 15–45). Ed. UFMG.

Rajewsky, I. (2020). O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate (A. L. R. Ghirardi, Trad.). In C. Figueiredo, S. Oliveira & T. Diniz (Orgs.), *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea* (pp. 55–96). Ed. UFSM.

Revista Continente. (2017, abril). Juarez Machado: “Eu sou o próprio espetáculo”.

<http://www.revistacontinente.com.br/sumario/182/976-a-contenente/revista/artes/17>

Spengler, M. L. P. (2009). *Um bate-papo de ida e volta com Juarez Machado* (Dissertação de Mestrado). Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL.



Queila Fernanda Madeira

madeiraqueila@gmail.com

Mestranda do Programa de Pós-Graduação - Mestrado Profissional em Artes (PPGArtes) - da Universidade Estadual do Paraná (Unespar/ 2024), campus de Curitiba II/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculada à linha de pesquisa Modos de Conhecimento e Processos Criativos em Artes. Possui graduação em Design de Animação Digital pela Universidade da Região de Joinville (Univille/ 2019) e graduação em Artes Visuais pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (Uniasselvi/ 2021). Atuou como mediadora cultural no Instituto Internacional Juarez Machado (IIJM/ 2015) e na Fundação Cultural de Curitiba (FCC/ 2019). Participou de 5 exposições coletivas na Associação de Artistas Plásticos de Joinville (AAPLAJ). Em 2019, realizou sua exposição individual "Espelho de Vênus" em Joinville - SC.

Queila F. Madeira

ANIMAÇÃO DIGITAL DOS DESENHOS HUMORÍSTICOS DE JUAREZ MACHADO: UMA
ABORDAGEM TRANSMIDIÁTICA E INCLUSIVA



**ABÁSSIDAS E OMÍADAS - UMA PENÍNSULA IBÉRICA CONECTADA ENTRE O
ORIENTE E O OCIDENTE**

**ABBASIDAS Y OMISIDA: UNA PENÍNSULA IBÉRICA CONECTADA ENTRE
ESTE Y OESTE**

**ABBASIDS AND UMAYYADS: AN IBERIAN PENINSULA CONNECTED
BETWEEN EAST AND WEST**

Éderson J. de Vasconcelos¹
UFSC / UÁM

ederson_vasconcelos@hotmail.com

Resumo

Durante o contexto medieval-ibérico tivemos a transformação do emirado de Cordoba em califado. Este evento só foi possível devido a conexão entre oriente e ocidente - surgido em Bagdá no ano de 750 EC - originou uma nova vertente política e cultural muçulmana denominada de Abássidas, que teve como objetivo dizimar as estruturas políticas Omíada, cujos membros da corte foram perseguidos e assassinados sobrevivendo alguns poucos - dentre os quais destacamos o jovem Abd al-Rahman. Como fruto deste conflito de dinastias o sobrevivente da corte Omíada migrou para a Península Ibérica, e fundou nesta localidade um novo califado. A justificativa para o presente trabalho é apresentar como por meio dos conflitos internos islâmicos podemos pensar uma Idade Média Global. O nosso objetivo abrir o debate sobre essas questões e trazer a história islâmica para o escopo de análise Global.

Palavras-chave: Abássidas, Omíadas, Idade Média Global, Abd al-Rahman, Al-Andalus.

Resumen

Durante el contexto medieval-ibérico asistimos a la transformación del emirato de Córdoba en califato. Este acontecimiento sólo fue posible debido a que la conexión entre Oriente y Occidente -surgida en Bagdad en el año 750 d.C.- dio lugar a una nueva rama política y cultural

¹Bolsista CAPES. Sob a orientação da medievalista Dra. Aline Dias da Silveira. Doutorando em História Global pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Membro do grupo de pesquisa Meridianum (Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais) e Ihsan (Islã: História e Sociedade em Análise – UFRJ). Doutorado Sanduiche na Universidade Autónoma de Madrid (UÁM) sob orientação do Professor Dr. José Santiago Palacios Ontalva. Licenciado e Mestrado em História pela Universidade Federal de Alenas (Unifal-MG). E-mail de contato: ederson_vasconcelos@hotmail.com.



musulmana llamada los abasíes, que pretendía diezmar las estructuras políticas omeyas, cuyos miembros de la corte fueron perseguidos y asesinados, de los que sobrevivieron unos pocos - entre los que destacamos al joven Abd al-Rahman-. Como resultado de este conflicto entre dinastías, los supervivientes de la corte omeya emigró a la Península Ibérica, y fundó allí un nuevo califato. La justificación de este trabajo es presentar cómo a través de los conflictos islámicos internos podemos pensar en una Edad Media Global. Nuestro objetivo es abrir el debate sobre estos temas y llevar la historia islámica al ámbito del análisis global.

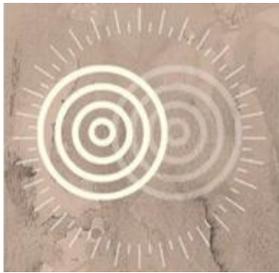
Palabras clave: Abasíes, Omeyas, Edad Media global, Abd al-Rahman, Al-Andalus.

Abstract

During the medieval Iberian context, we witnessed the transformation of the Emirate of Córdoba into a Caliphate. This event was only possible due to the connection between East and West, which emerged in Baghdad in 750 CE and gave rise to a new Muslim political and cultural branch known as the Abbasids. Their objective was to dismantle the Umayyad political structures, leading to the persecution and assassination of many members of the Umayyad court, with only a few surviving—most notably the young Abd al-Rahman. As a result of this dynastic conflict, a surviving member of the Umayyad court migrated to the Iberian Peninsula and founded a new Caliphate in the region.

The purpose of this study is to present how, through internal Islamic conflicts, we can rethink the concept of a Global Middle Ages. Our objective is to open the debate on these issues and bring Islamic history into the scope of global analysis.

Keywords: Abbasids, Umayyads, Global Middle Ages, Abd al-Rahman, Al-Andalus.



Introdução

O islamismo é uma religião monoteísta que se desenvolveu na Península Arábica, tendo como fundador o profeta Mohamed. Segundo Hourani, “o nome dado a Deus era ‘Alá’, já em uso para um dos deuses locais (e hoje usado por judeus e cristãos de língua árabe como o nome de Deus). Os que se submeteram à vontade d’Ele acabaram tornando-se conhecidos como muçulmanos; o nome da religião, Islã” (HOURANI, 2006: 28). Para Bernard Lewis, em *Os Árabes na História*, a relação deve-se à presença de comunidades tanto judaicas como cristãs, “numerosas colônias de Judeus e de Cristãos fixaram-se em diversos pontos da Arábia, divulgando a cultura aramaica e helenista” (LEWIS, 1983: 38).

O desenvolvimento do islã no período medieval pode ser pensado como fenômeno de uma história conectada, transcultural e global. Essa compreensão pode se dar por duas perspectivas: a) no primeiro campo de análise, podemos compreender o desenvolvimento do islã como um entrelaçamento da cultura local da Península Arábica, politeísta, juntamente com a combinação e influência das religiões monoteístas (judaísmo, cristianismo e zoroastrismo). Esse desenvolvimento será causado pelo fato de Mohamed ser um comerciante e viver em constante movimento. Devido às relações comerciais, ele teve contatos com outras culturas e outras religiões. Para Aline Dias da Silveira, “é bem possível que Maomé, filho de comerciantes, tivesse contatos com toda essa diversidade cultural. Uma convivência ambígua e relativamente pacífica entre religiosidades clânicas e confluências religiosas cristãs, judaicas e zoroastristas” (SILVEIRA, 2019: 144); b) devemos levar em consideração o desenvolvimento expansionista do islã, que buscou se mesclar com as culturas em contato. Para Farias, “agências locais trabalham com a intenção de monopolizar os idiomas novos ou as mercadorias novas, que se tornam disponíveis através desses processos, como fonte de poder próprio” (FARIAS, 2004: 8).

Como nos coloca Aline Dias da Silveira e Paulo Fernando de Moraes Faria, percebemos que o islamismo se desenvolveu e teve sucesso devido à combinação dos dois pilares de compreensão. Isso porque, o islã irá receber influências locais, bem como intercontinentais. Desse modo, podemos pensar diferentes islãs entre o Oriente Médio, norte da África e Península Ibérica, pois cada localidade apresenta suas especificidades que se mesclam com o islamismo.

As influências das distintas localidades, juntamente com a disputa de poder dentro do islã, geraram fragmentações política, econômica, social e cultural. Uma concepção distinta do que é apresentada por Henri Pirenne, em *Maomé e Carlos Magno: O impacto do Islã sobre a civilização europeia*, o medievalista aborda o mundo islâmico como sendo uma unidade sólida que dominava e impedia o comércio e o trânsito no mar Mediterrâneo. No entanto, quando buscamos pensar o mundo muçulmano, durante o medievo, percebemos uma realidade muito complexa e cheia de especificidades, dependendo da localidade em que se estava inserido. O islã da Península Ibérica não era o mesmo de Magrebe, da Perícia ou, até mesmo, de Bagdá.



O islã como agente histórico da Idade Média Global

De acordo com Hugh Kennedy na obra *Os Muçulmanos na Península Ibérica: História política de al-Andalus* (1999: 49-51), Os omíadas inicialmente se desenvolveram através de um membro dos Quraysh, que eram parentes distantes do próprio profeta Maomé². No princípio do islamismo, o líder omíada Abu Sufyan, foi o maior opositor ao profeta Maomé, no entanto isso se alterou por vota de 628 da era comum, após a consolidação do islamismo na península Arábica. Todavia o seu filho Abu Sufyan, Mu'awiya foi uma das figuras de maior importância nas primeiras exações muçulmanas, sendo nomeado governador da Síria em 661, após o assassinato do primo e genro de Maomé, Ali Abu Sufyan. Mu'awiya se tornou o primeiro califa de todo o domínio muçulmano (661-680). Após a sua morte, se desenvolveu uma guerra civil entre os omíadas e seu opositores. O califado foi conquistado assim por Mu'awiya, Marwan al-Hakam (684-685) e seu filho Abd al-Malik (685-705), legitimando e fundando efetivamente a dinastia omíada. Por meio século a dinastia expandiu seu território desde Sind e Samarcanda ao leste até os redutos da Península Ibérica, fundando assim Al-Andalus, no extremo oeste. Todavia, houve oposição aos omíadas, pois o poder não poderia ser herdado por uma família que havia sido a primeira a se opor ao profeta e ao islamismo, pois os domínios muçulmanos deveriam ser herdados pelos chefes militares.

Entre os anos 747 até 750 da era comum, aconteceram as revoltas abássidas³, que tiraram os omíadas do poder da Síria. Boa parte dos membros ligados ao governo foi executada, alguns membros da família conseguiram escapar da perseguição, como Abd al-Rahman. Com a perseguição, al-Rahaman migrou para o Norte da África. A primeira intenção do sobrevivente

² Cuando en el año 711 Hispania fue conquistada por los árabes, un califa perteneciente a la dinastía de los Omeyas gobernada en Damasco. Más de trescientos años después, en el año 1031, un lejano descendiente de ese califa era expulsado de Córdoba con la prohibición expresa de volver a poner un pie en la ciudad. Se ponía así fin al dominio de una familia que había forjado un extenso imperio entre los siglos VII y VIII, y que, cuando fue despojada del califato, pudo encontrar refugio en uno de sus territorios más remoto. [...] Y es que los Omeyas fueron siempre supervivientes natos. En su ciudad de origen, La Meca, los ancestros del linaje no prestaron al principio mucha atención al mensaje que un lejano pariente, el profeta Mahoma, comenzó a predicar en las primeras décadas del siglo VII. Llegaron incluso a combatir al pensar que su alta posición podía verse amenazada por la revelación que dio vida a la religión que hoy conocemos como islam. Cuando, tras largos avatares, Mahoma consiguió imponer su autoridad política y religiosa sobre la mayor parte de las poblaciones árabes, la suerte del linaje que había abanderado la oposición contra él pareció estar sellada. No ocurrió así. Sus miembros acabaron por hacerse con la herencia dejada por el Profeta, desplazando a otras gentes, con más derechos morales que ellos, pero dotados de menos habilidad y poder. (MORENO; 2006: 9)

³ Opuseram-se com razão os omíadas aos abássidas, fazendo dos primeiros os campeões do islamismo árabe e dos segundos os de um islamismo multinacional. (MANTRAN, 1977: 119). **Abássida:** dinastia Os califas abássidas ou sucessores de Maomé exerceram autoridade sobre grande parte do mundo muçulmano, coincidindo o seu período de maior triunfo nas artes e na política com o reinado de Harun al-Rachid (786-809), um contemporâneo de Carlos Magno. Subiram ao poder à frente das facções xiitas que se opunham aos omíadas mas, após suas vitórias no final da década de 740, quando todo o mundo muçulmano, exceto a Espanha (que permaneceu leal aos omíadas), ficou-lhes submetido, adotaram os ritos sunitas da maioria e transferiram sua capital de Damasco mais para leste, construindo a grande e nova cidade de Bagdá. A influência persa, com suas tradições de absolutismo oriental, tornou-se predominante na administração abássida; os interesses da dinastia concentraram-se cada vez mais no Oriente, com vistas às grandes rotas comerciais para a Índia e a China. Um califado separado foi estabelecido no Egito e na Palestina sob o domínio dos fatímidas no século X, e os abássidas viram seu papel reduzido ao de líderes religiosos e cerimoniais, passando o efetivo poder para os turcos seljúcidas, que conquistaram Bagdá em meados do século XI e, finalmente, para os mongóis, que aboliram o califado em 1258. (LOYN, 1997: 2)



omíada parece ter sido garantir a segurança de Ifriqlya (Tunísia), mas o governador ‘Abd al-Rahman al-Fihri foi hostil à sua permanência na África. Então, Abd al-Rahman foi obrigado a buscar refúgio em Al-Andalus. Com isso, ‘Abd al-Rahman buscou se tornar governante, de modo que ele se voltou para a oposição iemenita em busca de apoio.

Para Wickham, “em 755, na Hispânica. Aqui, Abd al-Rahman encontrou apoio tanto das linhagens berberes [...]. Em um ano, conquista Córdoba. Abd al-Rahman I, então [...] *amir* [...] de forma totalmente independente de seus inimigos abássidas, em Bagdá. E seus descendentes fizeram a mesma coisa até 1031” (WICKHAM, 2023: 461-462). A proclamação de Abd al-Rahman Mu'awiya como Emir na mesquita de Córdoba foi realizada na sexta-feira, 14 de maio de 756, o que não foi o fim absoluto da tomada do poder pelos omíadas no território ibérico. O novo Emir buscou desenvolver um poder unanime na Hispana muçulmana, que lhe permitiria sobreviver e transmitir o legado omíada, de uma forma que nenhum governante islâmico ibérico anterior havia sido capaz de fazer.

Abd al-Rahman, agora o primeiro emir de Cordoba, buscou estabelecer-se como governante independente de Bagdá. Ele não apresentava mais ligação com o califado e, muito menos, com os abássidas. Embora mantivesse uma titulação bastante modesta de Emir, ele não reconhecia nenhum chefe muçulmano como superior. Ele apresentava uma série de vantagem em relação a seus rivais, pois era membro da tribo dos Quraysh, descendente direto do Mohamad e da família dos califas omíadas, além disso, a sua alta descendência não poderia ser negada. No entanto, havia muitos outros quraysh na Península Ibérica. A ascensão dele foi violenta e completamente negada por Bagdá, o que poderia ter encorajado a simpatia entre os sírios de Al-Andalus, mas sem muito respeito. Quanto a esses aspectos, a documentação muçulmana apresenta uma ligação direta dos Almôadas junto a Maomé, demonstrando, assim, a conexão dessa dinastia com os descendentes do profeta. Segundo a documentação,

“Entre ambos hitos se halla un acontecimiento medial que parte los tiempos y da sentido a la historiaria: el advenimiento del Profeta y la transmisión del mensaje divino. A partir de ese momento, la tradición musulmana considera que el alejamiento progresivo de ese punto, marcado por la pureza primitiva de la fe, conduce indefectiblemente a la decadencia, contrarrestada, eso sí, en cada siglo, por renovadores religioso que vivificarán la religião. La decadencia, no obstante, será inevitable, como lo será el seguro y definitivo triunfo de Allah”

HADIA, 2008: 35.

Dessa forma, é interessante pensar o desenvolvimento das relações que gerou a formação do Califado de Cordoba. Inicialmente, após a chegada dos muçulmanos ao território ibérico, houve um período de instalação do islã nos primeiros anos da chegada (711) até a formação e desenvolvimento do Emirado de Cordoba, em 756. Na *Historia de Al-Andalus: Ibn Al-Kardabus*, são apresentados os primeiros sete emires: Abd Al-Rahmán I (756-788); Hisan I (788-796); Al-Hakam I (796-822); Abd Al-Rahmán II (822-852); Mohamed I (852-886); Al-Mundir (886-888); Abd Allah (888-912). Ibn Al-Kardabus relata, pontualmente, os primeiros cento e cinquenta e seis anos do emirado, dando atenção, principalmente, para Abd Al-Rahmán



I, além disso, também são apresentadas relações além do mundo ibérico. Conforme a *Historia de Al-Andalus: Ibn Al-Kardabus*,

“Fue reconocido por soberanos en [el mes de] safar del año 127 (744-745) y la gente de Siria fue unánime en su aclamación (bay'a) en cambio se abstuvieron de ella Suleyman ibn Hisam ib Abd Al-Malik y otros Banu Omrya. [...] Él fue último de los califas Banu omeya. Cuando se hizo cargo del califato exhumó los restos de Yazid Ibn al-Walid, y sacándole lo crucificó. Depuso a Abd al-Malik Qatan del gobierno de al-Andalus, poniendo su frente a Tawaba Ibn Na'in al-Ansari, Tomó Hims (Emesa) y destruyó su muralla por la oposición de ellos (de los habitantes) hacia él. Y eso tuvo lugar en el año 128 (745-746). Se sublevó contra él Al-Dahhak ibn Qays al-Sari con los que le seguían de los jariyies (jawariy), y se dirigió contra él, entonces Marywan vino hacia él encontrándose en Kafartuta en el año 128 en safar y Al-Dahhak ibn Qays fue muerto; más levantóse en su lugar Al-Jabiri y Marwan fue derrotado y hubo de retirarse. Los jariyies confirmaron el mando a Sauban y sus compañeros volvieron a Mawsil. Marwan entonces lo persiguió, luchó contra él un mes y Sayban fue derrotado. Marwan envió tras él a Amir ibn Bubar al-Murri. Puso al frente de Iraq a Yazid Ibn Hubayra al-Fuzari, [éste] se dirigió en línea recta hasta llegar a Wasit, entonces vino Abd Allah Umar ibn Abd al-Aziz poniéndose a Marwan, pero Yazid ibn Umar ibn Hubayra lo capturó, amarró y envió a Marwan, durante su reclusión, con su hijo, hasta que murió en ella. Mientras continuó la agitación de las provincias contra Marwan y la disolución de su asunto - con todo, él preparó para la gente la peregrinación del año 130 (747-748) - entonces apareció Abd al-Rahman Abu Muslim como portavoz (da'i) de los Banu omeya. Abu Muslim le atacó sus gentes. Nasr, entonces, se fue huyendo hasta que murió en la tierra de Sawa de Hamadan. El califato de Marwan fue de cinco años y diez meses, pero se ha dicho algo distinto a eso. Murió a comienzos del año ciento treinta y dos en Abu Sir”.

HADIA, 2008: 75-78.

Pelo fragmento da documentação muçulmana, fica evidente que o desenvolvimento da nova dinastia Abássida começou com uma perseguição sanguinária, na qual os omíadas foram diminuídos e dizimados politicamente, com exceção do príncipe Abd al-Rahman, que conseguiu estabelecer a continuidade omíada após uma longa e dolorosa peregrinação e que conseguiria estabelecer a conservação dos omíadas em al-Andalus, em 756. Para os abássidas, a história islâmica iria provar uma nova perspectiva em que a unidade do império muçulmano seria consideravelmente alterada, tanto no aspecto político como nas relações culturais. Na *Historia de Al-Andalus: Ibn Al-Kardabus*, são abordados os conflitos entre omíadas e abássidas:

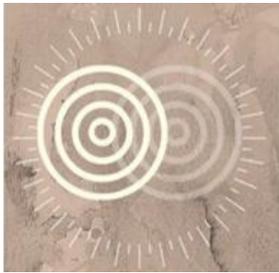
“Mientras, permaneció Tawaba ibn Na'im al-Ansari como emir en al-Andalus cuatro años, hasta que apareció la dinastía de los Abasíes en el



Oriente y pereció la dinastía de los Banu Omeya, cuando los Banu 'Abbas se alzaron con el califato; no obstante, el poder en al-Andalus permaneció soberano toda vez que la gente de al-Andalus acordaron poner a la cabeza a Yusufibn Abd al-Rahman al-Fihri. Era Córdoba la sede del emirato, y en ella se instaló como emir hasta que una orden del califa crease un valí. La orden, sin embargo, se retrasó por el quehacer de los Banu al-'abbas en el Oriente, porque era más importante y mayor, y eso durante siete años; pero se ha dicho que Al-Fihri permaneció como valí diez años, hasta que Abd al-Rahman Ibn Mu'awiyaibn Hisamibn Abd al-Malik, huyendo de los Banu al-Abbas, se dirigió a al-Andalus, cuando ellos se apoderaron del califato en el Oriente. Se unió a él aquel que era [partidario] de los Banu Omeya en al-Andalus, quien profesaba sus opiniones, y quien estaba resentido contra Yusuf al-Fihri - por alguna injusticia que le hubieses acontecido, o por una insuficiencia que le hubiese limitado, o por una dádiva que le hubiese negado-inclinose hacia Abd al-Rahman y, [así], se unió a él una gran muchedumbre; entonces él se dirigió con ella a Córdoba, sede de gobierno de Al-Fihri. Al-fihri salió a su encuentro con un incommensurable ejército y, combatiéndose, se hicieron la guerra mutuamente durante el periodo de un año, hasta que Al-Fihri fue derrotado y muerto, y su ejército exterminado, pues la mayor parte de él fue aniquilada. Abd al-Rahman entonces entró en Córdoba y al-Ándalus le obedeció sin excepción, dominándolo treinta y tres años, en los que se encontró con [57] guerras y hubo de soportar graves asuntos". (HADIA, 2008: 79-80).

Na *Historia de Al-Andalus: Ibn Al-Kardabus*, os conflitos entre os Omíadas e os Abássidas são apresentados de uma forma pontual. O cronista medieval não nos fornece maiores detalhes sobre os conflitos no seio do islã. Porém, *Ibn Al-Kardabus* nos relata como Abd al-Rahman se estabeleceu no poder na Península Ibérica. O que fica evidente com a fonte muçulmana é o fato de o islã, no período medieval, não ter sido uma unidade política unânime. Ela apresentava divergências, o que provocou diferentes unidades políticas, sociais e culturais muçulmanas no medievo mediterrânico. Para Sauto Lasala, “*Abd al-Rahman intentó sustituir a estos jefes por sus propios partidarios, cosa que desde luego no logró pacíficamente, ya que hubo de someter, caso que desde luego no logró pacíficamente, [...] cuya rebelión no fue sofocada hasta 774*”. (SAUTO LASALA, 2009: 30)

Inicialmente, com a chegada do islã ao mundo hispânico e o desenvolvimento do emirado, houve uma conexão do mundo ibérico com outras localidades fora da Europa. Entretanto, essas conexões iriam se intensificar com a formação do califado Omíada dentro da Península Ibérica. Para Morena, “*bajo los califas omeyas de Damasco este territorio fue conquistado, y bajo sus descendientes, convertidos en emires de esta lejana provincia de su antiguo imperio, la sociedad andalusí adquirió su indeleble carácter árabe e islámico*” (MORENO, 2006: 10). Os conflitos bélicos e as alianças políticas entre as dinastias abássidas e omíadas são exemplos do



cenário, assim como nos demonstram as relações e conexões estudados pela ótica da História Global.

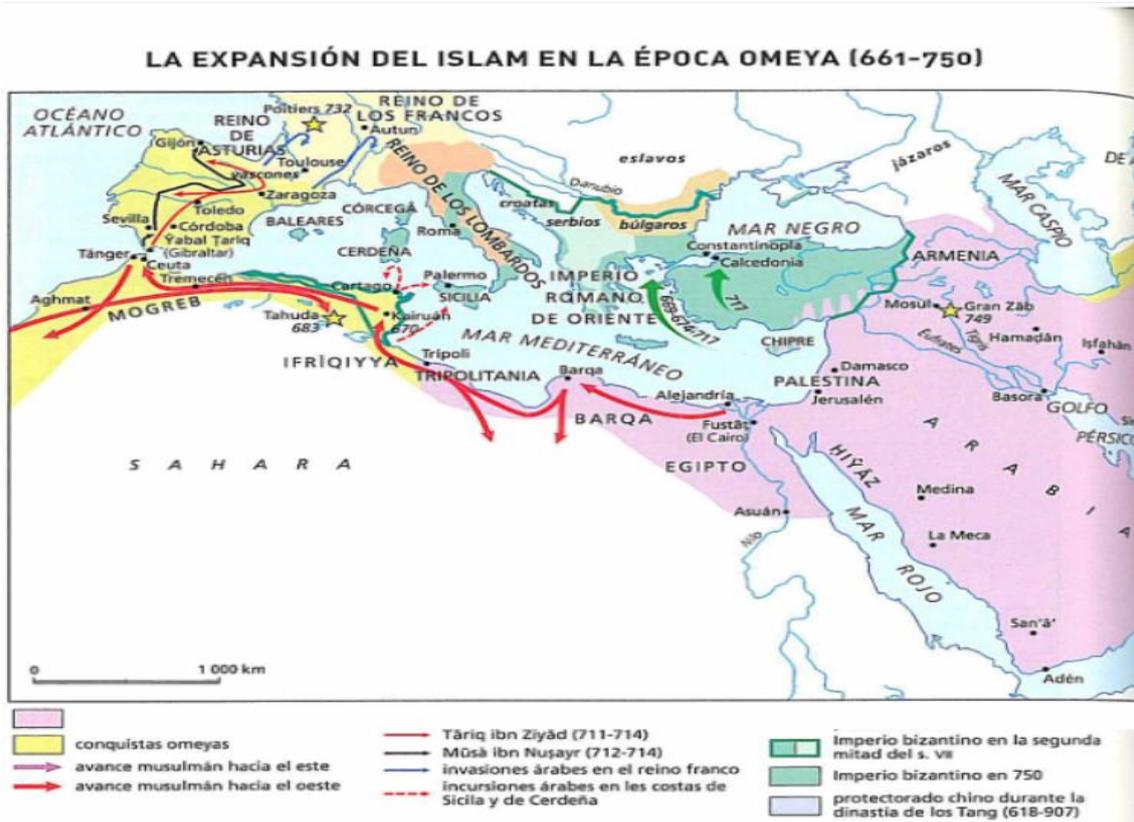


Imagem VII: Mapa o as conquistas Omiadas. DUBY, Georges. **Atlas Histórico Mundial**. Madrid: Larousse, 2007.

Abd al-Rahman I, governante de Al-Andalus, entre os anos de 756-788, foi o único sobrevivente da dinastia Omíada após a devastadora perseguição⁴ abássida. Em 756, ele se tornou emir independente de Córdoba, na Península Ibérica. Durante seu reinado, houve um aumento das frentes cristãs castelhanas, lutando para recuperar territórios fronteiriços e também houve intervenções bélicas realizadas pelos francos. No conflito com os carolíngios, houve a

⁴*It remained only to put the seal on the 'Abbasid victory. Ibn Hubayra in Wasit surrendered on terms when news of Marwan's death arrived, but the terms were dishonoured and he and the Mudaris in the garrison were all killed. In Syria the tombs of the Umayyads, with the exception of 'Umar II, were violated, with particular venom being shown to the remains of Hisham. In various places members of the Umayyad family were rounded up and killed, only those who went into hiding escaping. One who did survive was a grandson of Hisham who eventually made his way to Spain, found support there and established an Umayyad dynasty which was to last until the eleventh century. In Syria and the east, though, the first dynasty of Islamic history was at an end.* HAWTING, G.R. **The First Dynasty of Islam: the umayyad caliphate ad 661-750**. New York: Routledge Is An Imprint Of The Taylor & Francis Group, 2000. (p.118)



tentativa de Carlos Magno, em 778, adentrar a Hispania, suportado por alianças com o reino abássida⁵.

Os latinos liderados por Carlos Magno foram derrotados e sua retaguarda completamente eliminada nos Pireneus, no desfiladeiro de Roncesvalles. Esse confronto deu origem à *Canção de Rolando*.⁶ Nos relatos cantados pela *Canção de Rolando*, o monarca Carlos Magno recebe, pela tradição, o título de um dos fundadores do caminho de Santiago de Compostela, também um dos monarcas que iniciou o processo de expansão cristão na Península. Segundo a fonte muçulmana, percebemos que as conexões entre o mundo muçulmano e cristão em diferentes momentos da crônica. Na documentação cristã, *Primera crónica general de España*, destacam-se os conflitos entre islâmicos e latinos, contudo, dá-se visibilidade para a figura de Carlos

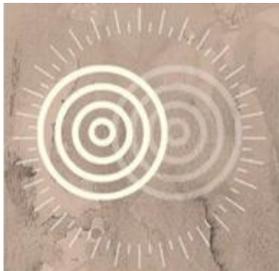
⁵*Se trata, sin duda, de un texto extraordinario. Durante un año culminante, la parte más larga del texto está dedicada al encuentro con el embajador del Califa abasí y la historia de un elefante. Durante el año siguiente, se concede el mismo espacio a la paz con la emperatriz Irene que a la llegada del elefante, cuyo nombre se hace constar. El misterioso judío Isaac también tiene un papel destacado. Toda la historia se parece un poco a una escena de Ivanhoe, o se trata realmente de material para un guión como Las locas, locas aventuras de Robin Hood y, de hecho, el suceso se ha convertido en el argumento de una novela reciente para niños, His Majesty's Elephant de Judith Tarr, publicada en 1993, en la que también aparece la hasta ahora no demostrada hija de Carlomagno, Rowan, cuya madre era una bruja. [...] Nadie parece haberse parado a pensar por qué Harun al-Rashid envió un elefante a Carlomagno. Roger Collins sugiere que Abul Abaz era una "curiosidad" para los francos, el elefante constituía "un símbolo importante y consolidado de autoridad en Oriente Próximo, desde los tiempos helenísticos en adelante". Por desgracia, Collins no ofrece ninguna referencia con la que respaldar su propuesta, lo cual no es un dato demasiado común, al menos para mí. Sí que conozco una moneda de Ptolomeo IV en la que se le ve con una cabeza de elefante, incluso con colmillos, y con una apariencia poderosamente extraña, o bien la de un hombre muy grande o bien la de un elefante adulto muy pequeño, pero la comparación no parece estar demasiado relacionada con el presente de Harun al Rashid. Tanto si los elefantes tuvieron o no un significado especial para los gobernantes helenísticos, no conozco ninguna prueba que avale que tenían un significado especial para los primeros califas islámicos. Me da la impresión de que existe una laguna entre los gobernantes helenísticos y los califas abasíes, salvo, claro está, que los reunamos en la categoría de "oriental".* Nees, Lawrence EL ELEFANTE DE CARLOMAGNO Quintana. **Revista de Estudos do Departamento de História da Arte**, núm. 5, 2006: 13-49 Universidad de Santiago de Compostela Santiago de Compostela, España (p.16-17)

⁶ Embora existam muitos textos medievais sobre a história de Rolando, o manuscrito mais antigo e o mais artisticamente literário é o que foi descoberto na biblioteca de Oxford, redigido em dialeto anglo-normando e pertencendo ao ciclo do Rei ou ciclo de Carlos Magno, um dos mais prolíficos. Contém 4.002 versos decassílabos assonânticos, distribuídos em 291 estrofes de extensão desigual – as *laissez* – e dividido em quatro partes: “A Traição” (versos 1 a 1016), “A Batalha” (versos 1017 a 2396), “O Castigo dos Pagãos” (versos 2397 a 3674), “O Castigo de Ganelão” (versos 3675 a 4002). Pela ideologia do texto e pelo estado da língua, acredita-se que tenha sido escrito entre o final do século XI e meados do século XII, depois que a ideia de cruzada contra os pagãos já vicejava na Europa cristã. Admite-se, no entanto, que o manuscrito de Rolando seja o remanejamento de versões anteriores. Ignora-se a autoria do texto apesar da menção a Tuoldus no último verso (“Cifaltla geste que Tuoldusdeclinet”), porque o sentido de declinet permanece obscuro, podendo ser compor, transcrever, recitar ou copiar. O enredo da canção repousa sobre um fato real ocorrido no reinado de Carlos Magno (768-814), a batalha de Roncesvalles (15/8/778), quando o rei (742-814), que só se tornará imperador em 800, tinha apenas 36 anos. O exército franco havia ido a Saragoça por solicitação do governador de Barcelona, Sulayman Ben Al Arab, revoltado contra o emir de Córdoba, seu superior. O desentendimento entre os chefes árabes e uma revolta de saxões ao norte levaram Carlos a retornar em poucas semanas e não após os sete anos do poema: é quando bascos cristãos dizimam sua retaguarda, perecendo no combate sobrinhos do rei, como Rolando, e o bispo Turpino entre outros. A CANÇÃO de Rolando. Tradução, notas e prefácio de Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988. (p.8)



Magno e sua intervenção na Península. O conflito bélico entre Carlos Magno e Abd al-Rahman I é abordado na *Primera crónica general de España*:

“Andados quatro annos del regnado del rey don Alfonso el Catholico, que fue en la era de setecientos et setenta et cinco, quandoandauaellanno de la Encarnaci en siete cientos et treynta et siete, et el dellimperio de Leo en ueyntiquatro, Abderrahmen, seyen do mui alegre et lozano por la victoria que ouiera contra los franceses por el su grand poder, ouo muy a coraçon de destroyr toda a tierra de Francia, et passo estos rios: Amnes, Garona et Dordonia. El ducEudo quan do lo sopo, uino contra ell la segunda uez con muy grand hueste, et lidio con ell; más mala uentura que ouiera de la otra uez non se par ira aun aqui del, et ouosse de uencer, et fuxo; et tantos fueron los que y moriron de los franceses que non a omne que los contas se. Abderrahmen, cuedando que este bien nol uinie de Dios, sinon del su poder mismo, cresciolsoberuia et quiso entrar masadelan te por tierra de Francia por seguir al ducEudo et non se partir del fasta quelmatasse; et paso por Petragorica et Santonna et Pictaui, crebantando et quemando quantas cibdades et eglesias et castiellosfallaua. Et destruxo et quemo la cibdad de Tors, et la eglesia de sant Martín, et los palacios del rey. Mas Dios, a qui pesa con la soberuia, cerrol los puertos de la mar, esto es los días de la uida. Eudo el ducfuessepora Carlos, que era rey et c sul de Francia et de Germania, a demostrarle el crebanto et el mal que Abderrahmenaui fe cho a los franceses. Carlos, como era omne guerrero et muy sabidor darmas, quandooyo lo que el duc le dizie llego todos tos germanos et los gepidas, et leuolosdessouno con aquellos franceses que escaparan de la batalla, et fue lidiar con Abderrahmen. Et duro la fazien da siete dias que se non podienuencer los unos a los otros; pero al cabo, por que la yent de Austria et los de Germania eran mas fuer tes et mayores de cuerpos et de miembros et mucho masualientes, fueron los moros uenudos, et moriron y muchos dellos con aquellAbderrahmen su sennor. Et duro aquella ba talla desde la manna fasta la noche; et desi los franceses tornáronsepora sus posadas. Et otro diamannaquando ellos uiron las tien das de los moros fincadas assi como las uiran ante noche, cuedaron que querien los moros otra uez comentar la batalla; masquando so pieron por ueedores que enuiaronalia que non estaua en las tiendas ninguno, fueron por tomar quanto y estaua. Pero ouieron miedo que les tenien los moros celados en el camino et en los puertos por o auten de passar; et dexaronse daquello, et fueronsepora sus tieterras. Et los moros que escaparon tornáronseotrossipora la GalliaGothica. Otrossiesseanno lidio Carlos con Eudo el duc en Gas conna, et uenciol, et tolliol el sennorio, et al cabo matol por quel metiera los moros en la tierra. En esseannomuriell emperador Leo, et regnoempos el su fijo Costantin el quartotreynta et cinco annos. Otrossi en este anno, pues que Carlos



Martel el grand lidia dorouoassesgado et mucho acrescentado. el regno de Igs franceses, muri, et dexo en su logar a sus fijos Carlos Magno et Pepino. Pero Carlos Magno, que era mayor, tomo el regno et duro en el sennorionueueannos. Mas agoradexa la estoria de fablar de los moros et desto al, et torna a contar del rey don Alffonso. [...] Ocha luego a Qaragoija a grandpriessa; e ell estando y, llegáronle cartas de tierra de Affrica que los moros de Espanna que se trabaiauuan de aleársele. E el luego que ouo ley as las cartas, fuesseporaCordouaquantomas pudo, et entro en la uílla de partes de la sierra a escuso, de guisa que nunca lo sopo ninguno. Desieniuoallend mar por ues; et luego quel llegaron, entro en ellas et fuese pora Affrica. E pues que ouo llegada muy grand hueste de moros, uinossepora Cordoua, et mato todos aquellos que sopo quel eran contraltos et que se le querien al ar, demostrando! amizdaddelant et ge la non sstenien después. E assiassesegando el tod el bollicio que era aleuantado et enderes ando su tierra, mantouo el regno mui bien et onrradamientre. EsseannodexoCarlos Magno, rey de Francia, el regno a su hermano Pepino et fuese el pora Roma al papa Zacarias, queldiesse el habito de la orden de sant Beneyto. Et el papa fizolo. Et Carlos Magno moro luego de primero en el monesterio que es en el monte Siprati que se fiziera el et fizo y muy sancta uida. Después fuesseporal monesterio de Mont Cassin et allí acabo su uida en ser uicio de Dios”.

PCGE, 2021: 358-359-360

Como alicerce da *Primera crónica general de España*, comprendemos, neste momento, uma concepção global presente na crônica cristã medieval. Os conflitos internos da unidade política islâmica forjaram um novo califado, o de Córdoba, assim como um promoveram o surgimento de uma nova dinastia muçulmana (os abássidas) no oriente médio. Essa relação evidencia-se ao se pensar as conexões entre os omíadas do mundo ibérico e o Império Bizantino, além dos abássidas de Bagdá e o império franco.

Para Juan A. Souto Lasala (2009: 30), os abássidas do oriente pediram ajuda ao imperador carolíngio, Carlos Magno, contra Córdoba, devido a tal relação com os francos, em 778, Saragoça recebeu auxílio de Magno. Todavia, mesmo com recursos e o cerco dos francos, não foi o suficiente para uma vitória cristã no território ibérico. O exército franco ao retornar para o seu território de origem acabou sofrendo uma emboscada nos Pireneus.

A manutenção dos califados omíada e abássida se manteve através das relações de poder e de alianças políticas. Essa perspectiva fica mais clara a partir das fontes ibéricas, uma vez que o califado omíada ibérico fez alianças com o Império Bizantino⁷ e o califado abássida estreitou laços com os francos.

⁷O papel de Bizâncio na evolução da civilização islâmica foi enorme. Os árabes que vinham do deserto eram um povo simples, muitos deles analfabetos, respirando ascetismo. Quase todos os requintes que adquiriram



Juntamente com a vitória omíada contra Carlos Magno, foi possível o desenvolvimento do Emirado de Córdoba, em que o primeiro emir foi Abd al-Rahman I. A partir dessas conexões, percebemos uma teia de poder que se desenvolveu entre muçulmanos e cristãos. Segundo Souto Lasala (2009: 43-44), os Omíadas de al-Andalus descendiam dos califas de Damasco e foram, portanto, os últimos representantes da primeira dinastia do Islão. Isto foi sempre tido em conta pelos emires andaluzes, cuja legitimidade era evidente. No entanto, também é verdade que após o golpe de 750, foi estabelecida outra dinastia califal, a dos Abássidas, sendo doutrinariamente impossível que houvesse dois califas ou sucessores do Profeta ao mesmo tempo. Os primeiros omíadas de al-Andalus, conscientes destas verdades, teriam então de se contentar com o título de “emir”, caso não reconhecessem a supremacia abássida.

Nesse sentido, o mundo medieval apresenta diferentes ligações e conexões, não sendo somente um espaço de conflitos e divisões entre cristãos e muçulmanos. Por essa chave de leitura, podemos pensar um mundo medieval conectado em que havia relações de poderes entre diversos grupos cristãos e islâmicos também, indo muito além do campo de batalha.

Tais relações com os francos e os muçulmanos na Península Ibérica não são abordadas na *Historia de Al-Andalus: Ibn Al-Kardabus*, uma vez que o foco da documentação é narrar os feitos muçulmanos em Al-Andalus. Com isso, a documentação não aborda as fragilidades islâmicas dentro do mundo ibérico. Explorando o trabalho de Souto Lasala (2009: 30), de acordo com os historiadores, “No final do emirado de Abd al-Rahman I, ficou claro que o novo Estado Omíada dominava o país a partir da sua capital, Córdoba. Abd al-Rahman I foi o responsável pela fundação do Estado Omíada da Andaluzia (uma ação que deve ser entendida como o estabelecimento de um Estado oriental com vocação de continuidade em todos os sentidos) no extremo ocidental do Império Islâmico”.

posteriormente foram aprendidos com os povos que lhes eram vassalos, alguns com os persas e muitos outros com a civilização helênica, semita e cristã da Síria e do Egito. Essa civilização, já bizantina, era continuamente revitalizada por influência de Constantinopla, mesmo depois da Conquista. Não só os cristãos que viviam na Síria, como o autor dos Troféus de Damasco de fins de século VII, consideravam-se súditos do imperador, como os califas omíadas de Damasco se viram obrigados a empregar arquitetos, artistas e até estadistas gregos, cristãos tão conhecidos como o próprio João Damasceno. Os antigos edifícios muçulmanos, a mesquita dos Omíadas em Damasco ou o palácio campestre de Q'alat eram de linhas bizantinas e, na medida que a religião o permitia, bizantina era também a sua decoração. Mas não só isso: os registros senatoriais do califado eram mantidos em grego até princípios do século VIII. A transferência da capital muçulmana para Bagdá aumentou a influência persa, fazendo decrescer a influência bizantina, embora até mesmo Bagdá tivesse sido parcialmente construída por arquitetos e pedreiros gregos. O movimento iconoclasta mostrou os efeitos do Islã sobre Bizâncio, e no século IX o Imperador Teófilo foi sem dúvida estimulado pelas histórias da magnificência da corte dos Abácidas. Mas seu reinado foi também a época de um renascimento intelectual em Constantinopla, pressurosamente copiado em Bagdá. Os grandes geômetras bizantinos, como João, o Gramático, não atenderam aos apelos para que instruissem os sábios muçulmanos. A partir de então, as escolas de Constantinopla eram a Estrela Polar da intelligentsia do Islã. Dois séculos mais tarde, Psellos relacionava entre seus alunos vários árabes e mesmo um babilônio. RUNCIMAN, Steven. **A Civilização Bizantina**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. (p.201-202)

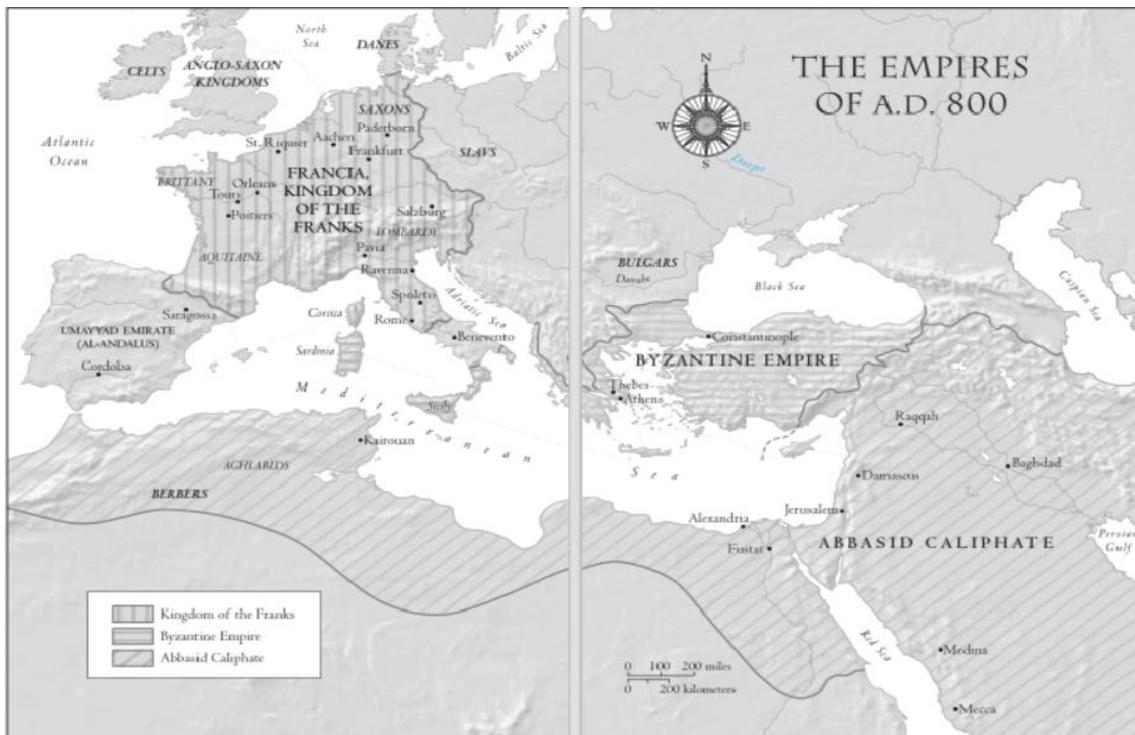
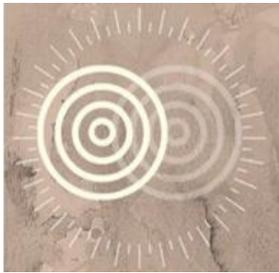
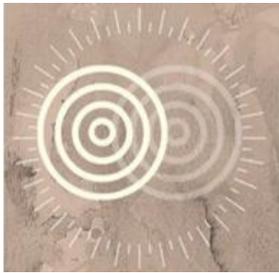


Imagem VIII: SYPECK, Jeff. **Becoming Charlemagne: Europe, Baghdad and the Empires of A.D 800.** Copyright, Inglaterra, 2006. (p.7-8)

Após a morte de Abd al-Rahman e o processo de guerra civil omíada que irá acontecer devido ao processo de sucessão ao trono, eclodiu-se novamente, no reinado de seu filho Hisham I (788-796), prosseguindo durante quase um século. Temos um hiato dentro da documentação islâmica após a morte de Abd al-Rahman I, pois o cronista Ibn Al-Kardabus apresenta um recorte temporal, passando a narrar os feitos do primeiro califa Abd al-Rahman III, só mencionando pequenos feitos antes da chegada do período do califado.

A *Primera crónica general de España* passa a abordar, neste contexto, algumas batalhas referentes ao processo de expansão territorial cristão. O que podemos pensar referente ao triunfo cristão no campo de batalha contra os muçulmanos é que as vitórias latinas no campo de batalha são inversamente proporcionais aos conflitos internos nas frentes políticas islâmicas no território hispânico. Isso significa que o avanço cristão só acontece em contextos em que a unidade política muçulmana está enfraquecida. Iremos abordar essas relações no capítulo seguinte.

Ambas as documentações apresentam acontecimentos ocorridos após a formação do emirado com Abd al-Rahman I. Relatos de conflitos entre cristãos e muçulmanos podem ser pensados como uma consequência de disputa e fragilidade políticas por poder dentro do emirado de Córdoba. Ibn Al-Kardabus descreve tais combates entre cristãos e muçulmanos da seguinte forma:



“Su hijo Abd al-Rahman al-Nasiribn 'Abd Allah gobernó cuando tenía veinticinco años, y permaneció reinando cincuenta años, de ellos [pasó] veinticinco en incursiones y guerras, hasta que todos los cristianos se le sometieron, tras haber retrocedido a los confines de su país y haber muerto en gran número. Los otros veinticinco años [los pasó] en el ocio, la tranquilidad y la licencia (mayun), ordenando a la sazón la construcción de Al-zahra, que se terminó tras veinticinco años. [...] Los impuestos que eran recaudados en el año, llegaban a cinco millones de dinares y se dividían en tercios: un tercio iba al erario (bayt al-mal), [otro] tercio se gastaba en los ejércitos, y el [otro], se daba a los poetas, predicadores (jutba') y mendigos (quassad)”.

HADIA, 2008: 81-82.

Outro aspecto importante a ser considerado no contexto são os relatos em ambas as documentações, ou seja, devido à fragilidade do reino de Córdoba, houve alguns avanços na expansão territorial cristã ibérica. Podemos pensar que a fragilidade da unidade islâmica foi o que proporcionou o avanço latino, isto é, as crises dinásticas dentro do islã ibérico são inversamente proporcionais aos avanços e as conquistas cristãs dentro do mundo ibérico.

Por consequência, podemos contrapor as documentações e perceber as peculiaridades presentes em ambas as narrativas. Para os cristãos que possuíam o objetivo de legitimar o processo de expansão diante do islã na Península Hispânica, a *Primera crónica general de España* relata com destaque as primeiras vitórias latinas contra os islâmicos, muitos desses triunfos militares são apresentados através da presença de santos e mártires da igreja. Em outros termos, os cronistas cristãos, muçulmanos e judeus que coexistiam na corte do Rei Sábio ajudaram na compilação da obra de Alfonso X. Eles buscavam demonstrar que o processo expansionista latino estava atrelado à vontade divina e, por isso, havia a presença e a participação efetiva de divindades cristãs frente ao campo de batalha.

Para o islã, a compreensão de que os fatos históricos estão relacionados à vontade divina também é muito forte. O cronista Ibn Al-Kardabus desenvolve a sua obra pensando inicialmente nas raízes dos almóadas e buscando encontrar as origens com o profeta Maomé. Por essa ótica, os feitos dos almóadas eram justificados e legitimados por sua relação direta com o profeta e também com Alá.

A partir da vontade divina, aborda-se com esplendor a chegada dos muçulmanos à Península. Posteriormente, o cronista busca relatar o apogeu e o período áureo da presença islâmica no mundo ibérico, como, por exemplo, o emirado e o califado do Cordoba. O objetivo central da narrativa é legitimar o processo de expansão territorial pretendido pelos almóadas, os quais tinham a meta de recuperar a unidade política islâmica no mundo Ibérico. Melhor dizendo, a crônica de Ibn Al-Kardabus apresenta como finalidade a busca pela conquista da Península Ibérica novamente, restaurando, assim, o califado de Córdoba.



Referências Bibliográficas:

Albarrán, J. (2013). *La cruz en la media luna: los cristianos en Al-Andalus: realidades y percepciones (siglos VIII–XIII)*. Sociedad Española de Estudios Medievales.

Albarrán, J. (2020). *Ejércitos benditos: yihad y memoria en al-Andalus (siglos X–XIII)*. Editorial Universidad de Granada.

Albarrán, J. (Org.). (2024). *Al-Andalus y la guerra*. Larousse.

Alcantud, J. A. G. (2014). *El mito de Al Ándalus: orígenes y actualidad de un ideal cultural*. Almuzara.

Baloup, D. (2023). *La reconquête: un projet politique entre chrétienté et islam*. Armand Colin.

Barbero, A., & Vigil, M. (1984). *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista*. Ariel.

Barkai, R. (1984). *Cristianos y musulmanes en la España medieval: el enemigo en el espejo*. Rialp.

Barthélemy, D. (2010). *A cavalaria: da Germânia antiga à França do século XII*. Editora Unicamp.

Bédier, J. (1923). *La Chanson de Roland (Manuscrit d'Oxford)*. L'Édition d'Arts.

Carrasco, D. M., & Rodríguez, M. Á. M. (Orgs.). (2019). *Al-Andalus y el Magreb: miradas trasatlánticas*. Trae.

Castro, A. (1948). *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Losada.

Castro, A. (1983). *España en su historia: cristianos, moros y judíos*. Grijalbo Mondadori.

Castro, A. (1985). *Sobre el nombre y el quién de los españoles*. Sarpe.

Catalán, D. (Ed.). (1975). *La Crónica del moro Rasis: versión del Ajbar mulk al-Andalus de al-Razi, romanizada hacia 1300*. Córdor.

Fierro, M. (2005). *'Abd al-Rahman III: The first Cordoban Caliph*. Oneworld Academic.

Fierro, M. (2011). *Abderramán III y el califato omeya de Córdoba*. Editorial Nerea.

Fierro, M. (2024). *¿Qué sabemos de?: Al-Andalus*. Catarata-CSIC.



Fierro, M., & García-Sanjuán, A. (Eds.). (2020). *Hispania, al-Ándalus y España: identidad y nacionalismo en la historia peninsular*. Marcial Pons Ediciones de Historia.

Fitz, F. G. (1998). *Castilla y León frente al Islam: estrategias de expansión y tácticas militares (siglos XI–XIII)*. Universidad de Sevilla.

Fitz, F. G. (2001). *La Reconquista*. Editorial Universidad de Granada.

Fitz, F. G. (2002). *Relaciones políticas y guerra: la experiencia castellano-leonesa frente al islam, siglos XI–XIII*. Universidad de Sevilla.

Fitz, F. G. (2003). *La Edad Media: guerra e ideología: justificaciones religiosas y jurídicas*. Silex.

Fitz, F. G. (2008). *Las Navas de Tolosa*. Ariel.

Fitz, F. G. (2019). *La guerra contra el islam peninsular en la Edad Media*. Síntesis.

Fitz, F. G. (2024). *Las Navas de Tolosa: la batalla del castigo*. Desperta Ferro Ediciones.

Fitz, F. G., & Portela, F. N. (2015). *La Reconquista*. Marcial Pons Ediciones de Historia.

Flori, J. (2004). *Guerra santa, yihad, cruzada: violencia y religión en el cristianismo y el islam*. Editorial Universidad de Granada.

Flori, J. (2010). *El islam y el fin de los tiempos: la interpretación profética de las invasiones musulmanas en la cristiandad medieval*. Akal.

Flori, J. (2011). *Las cruzadas*. Editorial Universidad de Granada.

Flori, J. (2020). *Cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. Madras Editora.

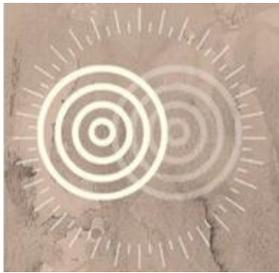
Guimarães, M. L. (Org.). (2013). *Por São Jorge! Por São Tiago! Batalhas e narrativas ibéricas medievais*. UFPR.

Ibn al-Kardabus. (2008). *Historia de Al-Andalus* (F. M. Salgado, Ed.). Madrid: Akal.
[HAIDA]

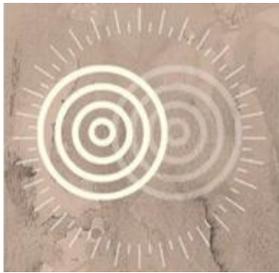
Manzanares, A. M. R. (Ed.). (2024). *La Crónica del moro Rasis*. Iberoamericana.

Menéndez Pidal, R. (Ed.). (1955). *Primera Crónica General de España*. Madrid: Gredos.
[PCGE]

Pidal, R. M. (Ed.). (2022). *Primera Crónica General: Estoria de España*. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado.



- Salgado, F. M. (Ed.). (2008). *Historia de Al-Andalus de Ibn al-Kardabus*. Akal.
- Saloma, M. F. R. (2011). *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI–XIX)*. Marcial Pons Ediciones de Historia.
- Saloma, M. F. R. (2013). *La Reconquista en la historiografía española contemporánea*. Preyfot.
- Sánchez-Albornoz, C. (1974). *El islam de España y el Occidente*. Espasa-Calpe.
- Sánchez-Albornoz, C. (1985). *Orígenes de la nación española: el reino de Asturias*. Sarpe.
- Sánchez-Albornoz, C. (2007). *De la Andalucía islámica a la de hoy (3ª ed.)*. Rialp.
- Sánchez-Albornoz, C., & Viñas, A. (1981). *Lecturas históricas españolas*. Rialp.
- Sanjuán, A. G. (2022). Medieval Iberia, essentialist narratives and globalization. *RIME (Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea)*, (11), 13–33.
- Schuback, M. S. C. (2000). *Para ler os medievais: ensaio de hermenêutica imaginativa*. Vozes.
- Seland, E. H. (2022). *A global history of the ancient world: Asia, Europe and Africa before Islam*. Routledge.
- Tyerman, C. (2005). *The Crusades: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Tyerman, C. (2007). *Las guerras de Dios: una nueva historia de las cruzadas*. Editorial Crítica.
- Vasconcelos, É. J. de. (2019). *A Reconquista: pesquisa e ensino da história medieval ibérica por meio de objeto educacional* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Alfenas (Unifal-MG).



ACORDES LIBERADOS

LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS

ACORDES LIBERADOS

TREINAMENTO MUSICAL EM AMBIENTES PRISIONAIS COLOMBIANOS:
OBSERVAÇÃO, PARTICIPAÇÃO E PERSPECTIVAS FUTURAS

RELEASED CHORDS

MUSICAL TRAINING IN COLOMBIAN PRISON ENVIRONMENTS: OBSERVATION,
PARTICIPATION, AND FUTURE PERSPECTIVES

Angélica Frascica
Clara Patricia Triana,
Carolina Torres,
Lorena Torres,
Andrea Guarín,
Federico Reyes¹

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre el proceso de formación artística musical desarrollado en establecimientos penitenciarios de Colombia entre 2022 y 2024, en el marco del proyecto “Formación desde la interculturalidad de las artes, saberes y territorios”. Este proceso, liderado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes en articulación con diversas entidades estatales, ha tenido como propósito restituir derechos culturales y aportar a la dignificación de las personas privadas de la libertad, especialmente a través de prácticas artísticas colectivas en música y danza. En él participaron más de 5.000 internos y 80 artistas formadores, en 55 municipios del país. El artículo contextualiza esta experiencia en el marco de la política cultural y educativa nacional, destacando su articulación con los objetivos del Plan Nacional de Desarrollo 2022–2026 y la necesidad de superar el Estado de Cosas Inconstitucionales en el sistema penitenciario. Se argumenta que la formación artística puede activar procesos de transformación subjetiva, fortalecimiento de vínculos sociales y resignificación de identidades en contextos de encierro. Lejos de entender el arte como una herramienta complementaria, se propone aquí su potencial pedagógico profundo, capaz de abrir espacios simbólicos para la

¹Integrantes del Equipo interdisciplinar. Formación desde la interculturalidad de las artes, saberes y territorios. Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes.



memoria, el reconocimiento y la esperanza. Finalmente, se analizan algunos de los principales logros y desafíos pedagógicos del programa, subrayando la importancia de sostener este tipo de iniciativas en el tiempo como parte de una política pública de justicia social, paz y dignidad humana.

Palabras clave: Educación, Centros penitenciarios, Música, humanización, libertad

Resumo

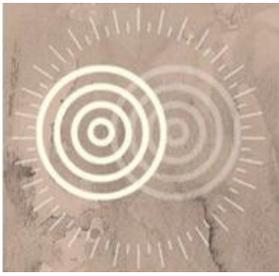
Este artigo apresenta uma reflexão sobre o processo de formação artística musical desenvolvido em estabelecimentos penitenciários da Colômbia entre 2022 e 2024, no marco do projeto “Formação desde a interculturalidade das artes, saberes e territórios”. Este processo, liderado pelo Ministério das Culturas, das Artes e dos Saberes em articulação com diversas entidades estatais, teve como propósito restituir os direitos culturais e contribuir para a dignificação das pessoas privadas de liberdade, especialmente por meio de práticas artísticas coletivas em música e dança. Participaram da iniciativa mais de 5.000 internos e 80 artistas formadores, em 55 municípios do país. O artigo contextualiza essa experiência no marco das políticas culturais e educacionais nacionais, destacando sua articulação com os objetivos do Plano Nacional de Desenvolvimento 2022–2026 e a necessidade de superar o Estado de Coisas Inconstitucionais no sistema penitenciário. Argumenta-se que a formação artística pode ativar processos de transformação subjetiva, fortalecimento dos vínculos sociais e ressignificação de identidades em contextos de reclusão. Longe de entender a arte como uma ferramenta complementar, propõe-se aqui seu profundo potencial pedagógico, capaz de abrir espaços simbólicos de memória, reconhecimento e esperança. Por fim, são analisadas algumas das principais conquistas e desafios pedagógicos do programa, destacando a importância de sustentar esse tipo de iniciativa ao longo do tempo como parte de uma política pública de justiça social, paz e dignidade humana.

Palavras-chave: Educação, Centros penitenciários, Música, humanização, liberdade

Abstract

This article offers a reflection on the process of musical artistic education carried out in correctional facilities in Colombia between 2022 and 2024, within the framework of the project "Education from the Interculturality of Arts, Knowledge, and Territories." This process, led by the Ministry of Cultures, Arts, and Knowledge in coordination with various state entities, aimed to restore cultural rights and contribute to the dignity of individuals deprived of liberty, especially through collective artistic practices in music and dance. More than 5,000 inmates and 80 teaching artists participated in this initiative across 55 municipalities in the country. The

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS



article situates this experience within the broader context of national cultural and educational policy, highlighting its alignment with the goals of the 2022–2026 National Development Plan and the urgent need to overcome the State of Unconstitutional Affairs in the prison system. It argues that artistic education can trigger processes of subjective transformation, strengthen social bonds, and reframe identities within incarceration contexts. Far from viewing art as a complementary tool, the article proposes its profound pedagogical potential to open symbolic spaces for memory, recognition, and hope. Finally, it analyzes some of the program's main achievements and pedagogical challenges, emphasizing the importance of sustaining such initiatives over time as part of a public policy grounded in social justice, peace, and human dignity.

Keywords: Education, Correctional facilities, Music, Humanization, Freedom

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS



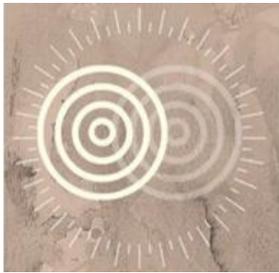
Introducción

Impulsada por los debates internacionales sobre los derechos culturales, la educación artística en Colombia ha sido reconocida como un componente esencial del desarrollo humano desde mediados del siglo XX. Entre ellos fueron decisivos el “llamado internacional para la promoción de las artes y la creatividad en la escuela”, en el marco de la Conferencia General de la UNESCO (1999) y la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística de Lisboa en el 2006, donde se puso de relieve, el rol de la enseñanza de las artes para contribuir al fomento de la calidad de la educación. En Colombia, la Constitución Política de 1991, planteó un avance sustantivo para el fomento de las artes y la educación de las mismas al establecer que la cultura, en sus diversas manifestaciones, es base de la nacionalidad y que el Estado debe promover el acceso de todos los ciudadanos a la vida cultural de la Nación sin discriminar cual pueda ser su condición de vida.

Más recientemente, la educación artística y, en particular, los procesos de formación musical, han cobrado en Colombia una importancia especial al ser vinculados desde las políticas públicas como una de las posibilidades para aportar en la resolución de las problemáticas estructurales que enfrenta la población a lo largo y ancho del país. No se trata únicamente de llevar el arte a las aulas educativas, para cumplir con lo establecido en la ley de educación (Ley 115 de 1994), sino comprender que el derecho a participar del arte y la cultura supone algo más profundo, incorporándolas en los procesos transformadores que requiere un país marcado por problemas como el conflicto armado, la inequidad o la segregación, que han dejado y siguen dejando huellas muy profundas y dónde la resiliencia, el perdón y la memoria necesitan vías concretas para configurarse simbólicamente.

En este mismo sentido, se ha venido desarrollando el proceso de formación musical en establecimientos penitenciarios (2022 a 2024) como un ejercicio de articulación interinstitucional liderado por el Plan Nacional de Música para la Convivencia², que inicia sus acciones en 2002 como una iniciativa para fortalecer la política pública musical del país. La formación musical en Cárceles, constituye un esfuerzo que ha supuesto la articulación de entidades como el Ministerio de Justicia y del Derecho, el Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario (INPEC), el Instituto de Bienestar Familiar (ICBF) y la Biblioteca Nacional de Colombia, liderados desde el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. Este trabajo intersectorial se ha desarrollado en el marco de los objetivos trazados por el Plan Nacional de Desarrollo 2022-2026, “Colombia, potencia mundial de la vida,” que busca “humanizar la

² El Plan Nacional de Música para la Convivencia – PNMC, de la Dirección de Artes del Ministerio de las Culturas, las artes y los saberes está sustentado en el Conpes 3409 de 2006 tiene como objetivo central ampliar y fortalecer la práctica, el conocimiento y el disfrute de la música; implementa tres líneas de política para promover el desarrollo musical del territorio: Musicalización de la ciudadanía, Estructuración del campo profesional de la música e Integración cultural e intersectorial. El PNMC afirma la práctica musical como un derecho cultural que se alcanza a través de la generación de oportunidades de desarrollo musical, sin distinciones, a toda la población del país.



política criminal³ como catalizador para superar el Estado de Cosas Inconstitucionales (ECI) en el sistema penitenciario y carcelario declarado por la Corte Constitucional, con la Sentencia T-153 de 1998 que desde entonces se ha ratificado con otras decisiones en el mismo sentido (sentencias T-388 de 2013, T-762 de 2015, SU-122 de 2022).

Uno de los aspectos señalados por la Corte Constitucional, era precisamente la falta de una necesaria coordinación interinstitucional para la implementación de soluciones sostenibles, lo que en la práctica y para el caso de este proceso de formación, se ha conseguido a partir de la integración de múltiples voluntades, estrategias y normativas, muchas veces concebidas desde enfoques bastante diferentes, que requieren de una comunicación constante y efectiva entre los actores involucrados para lograr un resultado positivo. Sin embargo los aspectos administrativos y presupuestales, que a ojos de muchos son los únicos capaces de revertir la situación, en realidad son solo la llave que abre la puerta a las acciones más profundas que son igualmente necesarias.

En un establecimiento penitenciario, la realidad del país se hace particularmente visible en su gran complejidad, no por las situaciones penales de las personas privadas de la libertad que se encuentran en ella, sino tal vez, por su condición de aislamiento. Allí se da, por ejemplo, la coexistencia forzada de actores de grupos armados antagónicos conviviendo en espacios que plantean retos muy fuertes en cuanto a la posibilidad de avanzar en los objetivos de resocialización de las políticas carcelarias. Por tanto, las acciones planteadas para superar el ECI, suponen encontrar vías efectivas dirigidas a las personas en concreto y no solo a los problemas en abstracto, para garantizar los derechos humanos, promover la resocialización efectiva y posibilitar la reconstrucción de los lazos sociales afectados por el delito, reconociendo que quienes habitan las cárceles, como todos los seres humanos, requieren para su dignificación, la posibilidad de acceder a la educación, el trabajo, la cultura y las artes.

Se requiere por tanto que los procesos educativos observen la especificidad del contexto penitenciario para que realmente cumplan un papel en la oportunidad que brindan estas políticas⁴ y para que sus efectos sean evidentes en la sociedad. No cualquier enfoque educativo

³ En Colombia, la política criminal está a cargo del Viceministerio de Política Criminal y Justicia Restaurativa del Ministerio de Justicia y del Derecho, está constituida por un conjunto de acciones que el Estado establece para enfrentar conductas que se consideran reprochables o perjudiciales para la sociedad. Su objetivo es proteger los derechos de los colombianos.

⁴ El documento Conpes Plan Nacional de Política Criminal 2022 – 2025, comprende lo dispuesto por el Consejo Superior de Política Criminal y se concibe como la hoja de ruta en materia de política criminal para los próximos cuatro años. El Plan Nacional de Política Criminal busca mejorar la coordinación de la acción del Estado para garantizar su efectividad en materia de política criminal a través de la definición de estrategias orientadas a fortalecer la capacidad institucional, garantizar los bienes jurídicos de la población y cumplir los principios generales del derecho penal.

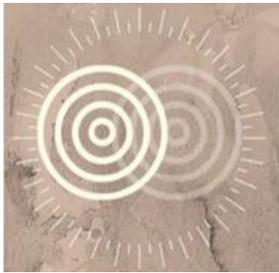
Con el fin de cumplir con tales propósitos, el documento contempla estrategias encaminadas a:

1. Mejorar la capacidad de respuesta institucional del Estado para potenciar su efectividad y oportunidad a fin de reducir el homicidio.
2. Perseguir la violencia sexual y basada en género que afecta a la población más vulnerable.

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes

ACORDES LIBERADOS

LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS



es transformador: las prácticas que refuerzan el sometimiento, la competencia desmedida, las que privilegian los conocimientos hegemónicos sobre los populares, las que perpetúan la desigualdad, tienen efectos adversos sobre la población. La educación que se difunde a través de redes sociales y medios mercantiles, que transmite imágenes y valores estéticos cuyo objetivo es la manipulación del deseo de las personas en función de intereses comerciales y propagandísticos, utiliza para ello las herramientas de la comunicación y la tecnología —que, en el caso de las digitales, es amplia y cotidianamente difundida por las redes mediáticas—, no es liberadora, sino que, además, contribuye a la construcción de ambiciones que paralelamente a los conflictos ya mencionados llevan a muchos a infringir la ley. En el ámbito penitenciario, el desafío es revertir estas tendencias a través de otras que dignifiquen y abran la posibilidad efectiva de resocializar a las personas privadas de la libertad.

La educación artística ha liderado en el país⁵ reflexiones sobre la importancia de educar la sensibilidad de cada sujeto desde el reconocimiento mismo de su subjetividad, es decir, ¿quién es?, el lugar al que se siente arraigado y la manera como se vincula a su contexto histórico y social, así como la forma en que ha aprendido a ver el mundo. Esta sensibilidad que se desarrolla a través de la participación en alguna práctica o prácticas artísticas, pasa por una preparación y disposición de los sentidos y se afina en un hacer constante frente a un oficio o disciplina, pone a quien lo practica en una actitud de atención permanente frente a lo que ve, lo que escucha y, en general, lo que siente. Esta sensibilidad no garantiza una mágica transformación, como a veces se quiere hacer pensar sobre el ejercicio de la educación en artes, pero si puede afirmarse que esta preparación particular de los sentidos y el interés por desarrollar un oficio, una técnica o un saber, va generando transformaciones en quien las realiza, de forma paralela a la transformación plástica que sufren las materias en sus manos (incluido entre ellas el sonido y las músicas). De nuevo, aunque la transformación surgida no está garantizada en términos del

3. Alcanzar mayor contundencia en la disrupción del crimen organizado.

4. Humanizar el sistema penitenciario y carcelario garantizando la efectiva resocialización.

5. Prevenir el uso y la participación de niños, niñas y adolescentes en actividades criminales.

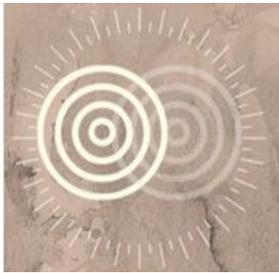
6. Combatir el crimen en sus diferentes manifestaciones.

7. Atacar particularmente el fenómeno de la corrupción y sus efectos.

Recuperado de [https://www.dnp.gov.co/Prensa/Noticias/Paginas/conpes-aprobo-el-plan-nacional-de-politica-criminal-2022-](https://www.dnp.gov.co/Prensa/Noticias/Paginas/conpes-aprobo-el-plan-nacional-de-politica-criminal-2022-2025.aspx#:~:text=2025%E2%80%8B%E2%80%8B-,Esta%20pol%C3%ADtica%20ser%C3%A1%20ejecutada%20en%20cuatro%20a%C3%B1os%20y%20cuenta%20con,en%20los%20territorios%20del%20pa%C3%ADs)

[2025.aspx#:~:text=2025%E2%80%8B%E2%80%8B-,Esta%20pol%C3%ADtica%20ser%C3%A1%20ejecutada%20en%20cuatro%20a%C3%B1os%20y%20cuenta%20con,en%20los%20territorios%20del%20pa%C3%ADs](https://www.dnp.gov.co/Prensa/Noticias/Paginas/conpes-aprobo-el-plan-nacional-de-politica-criminal-2022-2025.aspx#:~:text=2025%E2%80%8B%E2%80%8B-,Esta%20pol%C3%ADtica%20ser%C3%A1%20ejecutada%20en%20cuatro%20a%C3%B1os%20y%20cuenta%20con,en%20los%20territorios%20del%20pa%C3%ADs)

⁵ Uno de los documentos institucionales que da cuenta de este liderazgo es “Educación artística y cultural, un propósito común : documentos para la formulación de una política pública en Colombia. Serie Cuadernos de Educación Artística 1. Ministerio de Cultura, Dirección de Artes, 2008. Documento que presenta los resultados de varios estudios y conferencias sobre la educación artística en Colombia. Resume los avances realizados en la formulación de políticas públicas para la educación artística, evalúa el Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural, y describe los planes nacionales de música y artes con énfasis en la formación. También incluye un análisis del estado actual y prospectivo de la educación artística en el país, así como los resultados de la Conferencia Regional de América Latina sobre educación artística.



juicio que al final se pueda hacer —si se puede decir que es buena o mala— dependerá del nivel de conciencia crítica de cada quién y en ello un maestro mediador puede ser de gran ayuda.

En este artículo se da cuenta de las particularidades del proceso de “Formación desde la interculturalidad de las artes, saberes y territorios en establecimientos penitenciarios”, del cual participaron durante el año 2024, 5.000 personas privadas de la libertad y 80 artistas formadores, en 55 municipios y 22 departamentos, en un esfuerzo por fortalecer y consolidar la formación musical desde una perspectiva pedagógica y de derechos culturales. Las acciones de este último periodo han contado con antecedentes significativos desde el año 2008, con procesos desde la literatura y las artes audiovisuales que abrieron un camino fundamental para llegar al éxito actual. Se revisan aquí los logros de esta etapa reciente del proceso, tanto como los desafíos que se han evidenciado. Esta iniciativa es entendida como un reconocimiento a las artes y las músicas, no sólo desde el poder que tienen en términos pedagógicos, sino como oportunidades de transformación, capaces de abrir caminos hacia la dignidad, la creatividad y la esperanza.

Observar y participar del fortalecimiento de los espacios musicales

El proceso de fortalecimiento en educación artística y musical en establecimientos penitenciarios y carcelarios, ha sido planteado como una estrategia integral de intervención que busca promover los derechos a la cultura y la educación, apoyando el proceso de integración social de las personas privadas de la libertad. Este enfoque, propone la pedagogía musical como eje transformador en la construcción de ciudadanías, la generación de liderazgos colectivos y el fomento de entornos de paz⁶.

La estrategia se inicia con un primer acercamiento en 2022, a partir del cual fue posible reconocer el interés de las personas privadas de la libertad, evidenciando en quienes participaron en ese momento, saberes previos, grupos musicales constituidos y en la mayoría de los casos el deseo de aprender o participar de la música en cualquiera de sus formas de expresión. Este terreno propicio, que se articula con las políticas públicas y las sentencias de la Corte Constitucional dio lugar a la conceptualización del proceso de formación, realizado posteriormente en 2023 y 2024 con la perspectiva de mantenerse en el tiempo.

El diseño de la estrategia partió del reconocimiento de las condiciones específicas de los establecimientos penitenciarios de los que se tenía noticia para 2022, teniendo en cuenta que en algunos casos, las infraestructuras son construcciones recientes y bien equipadas, mientras que en otros, los espacios educativos son aún insuficientes y resultan apenas adecuados para el desarrollo de los procesos pedagógicos, muchos carecen de instrumentos musicales y materiales apropiados. Sin embargo el tema de la infraestructura resulta una cuestión menor frente a la diversidad de condiciones de los participantes, que va desde personas con experiencia y amplio conocimiento en la música, hasta otras que se acercan por primera vez a este lenguaje. Está el

⁶ Documento Estrategia pedagógica. Ministerio de Cultura, Dirección de música, Formación.



reto de aquellos que en principio parecieran no estar interesados en absoluto, pero que una vez que tienen su primer acercamiento pueden encontrar para sí mismos todo un mundo por descubrir. Además está el hecho de que se trata de personas adultas, todas con algún nivel de educación, hombres y mujeres en condición de aislamiento, que salvo raras excepciones no pueden estar juntos. Un hecho particular es que en algunos casos hay niños entre cero y tres años que permanecen junto a sus madres privadas de la libertad. Cada situación particular plantea un reto distinto, que debe ser abordado de manera conjunta, aprovechando los momentos pedagógicos tal y como se presentan en cada lugar.

Por todas estas razones ha sido necesario que el programa proponga una estrategia pedagógica situada, adaptada no solo a los establecimientos penitenciarios en general, sino a cada contexto regional en particular donde se aplica y a cada momento en que se implementa. Eliécer Arenas, psicólogo y educador musical, quien hizo aportes a la implementación de la estrategia pedagógica al Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes, propuso tender puentes experienciales entre tradiciones ligadas a la práctica escrita y conceptual de la música, y otras tradiciones ligadas a la oralidad, a lo performático y al contacto trascendente con lo comunitario y lo ancestral (Arenas, 2016). Esos puentes, se tienden desde lo pedagógico, de manera significativa, para las personas privadas de la libertad, de forma que por ellos hacen tránsito las necesidades y condiciones particulares y colectivas de un lado y del otro entran las sonoridades del territorio, las prácticas artísticas, las memorias y los acontecimientos que se dan en la posibilidad del encuentro en torno a lo artístico y musical.

Se han establecido, tres grupos hacia los que va dirigida la propuesta pedagógica, los cuales se han nombrado usando términos que se refieren al espacio-tiempo en que se dan los encuentros. Se llaman “ámbitos de implementación” a estos grupos de personas que en los diferentes establecimientos penitenciarios, comparten ciertas particularidades en relación con lo que puede ocurrir durante los momentos pedagógicos:

- el primero, dirigido a mujeres, madres lactantes y gestantes, y niños menores de tres años, se denomina “Laboratorios de creación artística y musical”;
- el segundo ámbito, sigue el nombre general de la estrategia: “Formación desde la interculturalidad de las artes, saberes y territorios en establecimientos educativos para personas privadas de la libertad” y se implementa a partir de la experimentación sonora, el desarrollo y la fundamentación auditiva, el cuerpo y el movimiento, la voz, el instrumento, la improvisación, la fundamentación estética y analítica, la imaginación y el juego;
- el último se centra en el fortalecimiento de agrupaciones musicales, con el fin de consolidar o crear colectivos musicales que trabajen desde una perspectiva de derechos culturales y promoción de culturas de paz.

El éxito alcanzado por esta iniciativa radica, al menos en parte, en la articulación interinstitucional entre las entidades participantes. Sin embargo, cuando se habla de esta



transversalidad institucional, no se puede pensar que esté garantizada únicamente por los aspectos administrativos. Es en la cotidianidad de cada Artista Formador representando al Ministerio de las Culturas las Artes y los Saberes, cuando se acerca a un establecimiento penitenciario y es recibido por un agente del cuerpo de custodia que a su vez representa al INPEC, donde la interinstitucionalidad se hace realidad. En tal sentido la responsabilidad de que la estrategia pedagógica llegue a materializarse, en condiciones adecuadas, entre ellas el cumplimiento de las estrictas medidas de seguridad y la normativa específica de cada regional, está en manos de las personas que hace parte de ese engranaje articulador.

El equipo de Artistas Formadores fue seleccionado pensando en este delicado proceso, bajo criterios rigurosos que incluyen formación profesional o técnica en música como requisito básico y debe estar complementada con una significativa experiencia previa en pedagogía, que asuma responsablemente las variables psicosociales que implica la educación en artes. Otro aspecto que se ha tenido en cuenta es el vínculo directo que el artista tiene con el territorio; bien sea porque es originario del lugar donde se encuentra ubicado el establecimiento penitenciario o porque está radicado allí y conoce su contexto y su cultura. Este último factor ha sido crucial, ya que permite a los formadores trabajar desde una perspectiva situada, conectando las prácticas pedagógicas y musicales con la memoria social y el repertorio sonoro de cada región.

Durante 2024, el desafío del cubrimiento territorial estuvo ligado a la intención de priorizar los lugares donde la estrategia pedagógica fuese especialmente relevante, de manera que se optó por llevarla a los establecimientos penitenciarios donde no hay programas educativos permanentes o continuos de otras entidades del estado. Si bien se incluyeron algunas grandes ciudades, se priorizaron especialmente los municipios con centros penitenciarios en la ruralidad. El programa pudo llegar finalmente a 55 municipios en 22 departamentos, de manera que el despliegue supuso enfrentar desafíos logísticos, como las dificultades de acceso y las condiciones de orden público en algunos contextos muy específicos donde persiste algún tipo de conflicto armado.

Este despliegue de nivel nacional supuso además de un acompañamiento muy cercano -remoto durante la mayor parte del tiempo y presencial en todos los casos en que ha sido posible- a los Artistas Formadores, para lo cual se conformó un equipo interdisciplinar que brindó apoyo operativo y pedagógico, además de una mirada crítica e investigativa. Este acompañamiento ha implicado que los profesionales del equipo se involucren directamente con los artistas y las personas privadas de la libertad en todo el proceso, participando en sus actividades y observando de primera mano sus interacciones. Esta forma de trabajo, ha permitido ajustar estrategias en tiempo real, asegurando la efectiva realización de los momentos pedagógicos y promoviendo una intervención integral que abarca aspectos pedagógicos, psicosociales, de derechos humanos y de memoria social.

**Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS**



Cambiar desde 'adentro': acordes en transformación

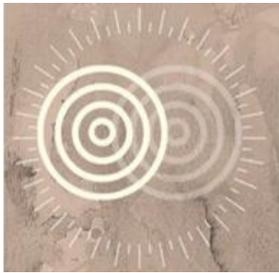
Al interior de los establecimientos penitenciarios el término "momentos pedagógicos" sustituye al de "clases" para destacar la naturaleza especial y significativa de estas oportunidades de encuentro. Cada uno de estos momentos es único y tiene un carácter transformador potencial, de tal manera que, incluso si las circunstancias de participación sólo permitieran un encuentro, este, podría abrir un espacio para la reflexión sobre los aspectos desarrollados en él. Sin embargo, cuando estos momentos se sostienen en el tiempo, se convierten en procesos formativos que no solo permiten el aprendizaje y perfeccionamiento de algunas habilidades sino que, también, pueden conducir a la creación artística y aportar decididamente a un ejercicio de conciencia sobre el proceso de crecimiento personal

El verdadero poder de estos momentos radica en su capacidad para generar una interacción significativa entre la didáctica que propone el artista formador y las expectativas de las personas privadas de la libertad. Un ejemplo entre aquellos que vale la pena destacar, ocurrió en el Centro Penitenciario de Alta y Mediana Seguridad El Barne (CPAMSEB), donde la Artista formadora a cargo, implementó un ejercicio rítmico con vasos plásticos⁷ en septiembre de 2024. Este ejercicio sencillo involucraba una secuencia rítmica: dos golpes del vaso sobre la mesa, seguidos de una palmada, un cambio de mano con el vaso y luego su pase al compañero. Tap, el vaso da la vuelta, tap tap. La secuencia, aunque aparentemente simple, se hace gradualmente más compleja y exige mayor concentración, memoria y coordinación.

Lo que había comenzado como un juego rítmico pronto se fue convirtiendo en un ejercicio colectivo de responsabilidad y empatía. Cada participante fue asumiendo un rol crucial en el éxito del grupo; si alguien cometía un error, el grupo volvía a empezar, pero lejos de generar conflictos, estos se resolvían con tolerancia y risas hacia quien fallaba. El ejercicio buscaba fomentar habilidades musicales, como el sentido rítmico y la sensibilidad auditiva, utilizando el cuerpo como instrumento principal para interiorizar pautas sonoras. Este aprendizaje práctico permitió a los participantes una lección de carácter más trascendente: experimentar el significado de trabajar hacia un objetivo común donde la colaboración, y no la competencia, aseguran el éxito colectivo.

Cuando el ejercicio se intensifica en velocidad y dificultad, aumenta también el nivel de responsabilidad individual. Cada participante debe asegurar el cumplimiento de su rol para que el grupo avance. El juego de responsabilidad evidenciado aquí en una didáctica concreta, se amplía luego a otros momentos pedagógicos y a otros espacios, que van desde los que tienen que ver con el aprendizaje de un instrumento musical hasta aquellos que permiten la composición de piezas originales colectivas o individuales.

⁷ Este método para enseñar habilidades rítmicas se deriva de los métodos propuestos por Jacques Dalcroze y aunque aquí se señala este ejemplo situado, ha sido frecuentemente utilizado por otros artistas formadores vinculados al proceso de formación musical en centros penitenciarios.



La resocialización desde el punto de vista del Estado, es un compromiso amplio y complejo, que comienza desde el momento mismo en que una persona es apartada de la sociedad para cumplir una decisión de los estamentos judiciales. Desde el punto de vista de la persona que ha sido privada de la libertad, se convierte en una necesidad, cuando toma conciencia de su exclusión y su aislamiento. Las acciones emprendidas por la justicia, pasan por la necesidad de individualizar al sujeto que ha cometido, o presuntamente ha cometido, un delito, a fin de que asuma las consecuencias del dictamen que recae sobre él. Al verse inmerso en este proceso, el individuo se ve afectado en dos vías diversas: una ruta legal, para la cual se establecen una serie de procedimientos y normativas que el Estado está obligado a garantizar, cuidando especialmente que no se vulneren aquellos derechos fundamentales que ninguna persona puede perder bajo ninguna circunstancia; la otra ruta es de carácter más social y afecta su relación con los otros y con el contexto que hasta ese momento le era propio.

La sociedad segrega, excluye, olvida y condena (por encima incluso de las decisiones de la justicia), de manera que quien está privado de la libertad, tiene la percepción de haber perdido incluso la posibilidad de ser reconocido como persona. El papel que cumplía dentro del grupo social del cual hacía parte, como trabajador, como padre, madre, hermano, funcionario o cualquiera otro, ha dejado de caracterizarlo y se le vincula principalmente con el delito que se le ha atribuido. Esto significa que su identidad con otros, con la cultura de la que hacía parte y con los lugares que habitaba; los vínculos afectivos, familiares, laborales que había construido antes de estar en aislamiento, quedan rotos o por lo menos suspendidos temporalmente hasta tanto su situación legal no se resuelva total o parcialmente.

La ruta legal, garantizará que las penas sean las adecuadas y los procesos sean los debidos, pero garantizar que los lazos sociales rotos se restablezcan, es una cuestión que no sólo tiene que ver con la ley, supone un asunto estructural en relación con la mirada de la sociedad sobre un sindicado y, quizá lo más importante, un trabajo muy fuerte de superación de quien vive el proceso de privación de libertad.

Encontrar nuevas formas de identificarse, o reencontrarse con aquellas que parecían perdidas —como sucede con la memoria simbólica que vincula a cada persona con su cultura y su lugar de origen—, es un ejercicio que exige la confluencia de múltiples factores. La educación en general, dentro de los establecimientos penitenciarios, contribuye de manera significativa a la reconstrucción de la identidad en la medida en que permite a las personas apropiarse de un saber o de un saber hacer que resulta útil tanto en su presente de aislamiento como en su eventual desempeño laboral a futuro. No obstante, la educación artística va un paso más allá, al ofrecer un espacio donde las emociones pueden encontrar vías de expresión y resignificación, al ser atravesadas y transformadas a través de los lenguajes simbólicos.

Cuando las personas privadas de la libertad reconocen, a través de sus ejercicios artísticos y musicales, otras formas de vincularse con ellas mismas, con los otros o de protagonizar su propio rol —ya sea en una actividad sencilla con niveles crecientes de complejidad o en el

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS



transcurso de un proceso formativo que demanda asumir responsabilidades a mediano y largo plazo— se abren posibilidades personales de aprendizaje para quienes las sentían cerradas. Este proceso está vinculado al desarrollo de una sensibilidad particular, cultivada mediante la disciplina y la conciencia crítica sobre el hacer artístico. En los ejercicios mencionados, se hizo visible la posibilidad de establecer otras formas de vinculación, tanto con los demás como consigo mismos, revelando caminos alternativos para la construcción de identidad y convivencia.

En consecuencia la estrategia que se ha planteado desde la educación artística entiende que la resocialización implica no solo asumir la responsabilidad individual que la justicia exige, sino también la apertura hacia el reconocimiento propio y de los demás como sujetos que integran una sociedad, enmarcada en derechos, deberes y dinámicas de convivencia. En tal sentido reconstruir los vínculos sociales, supone volver a formar parte de un entramado en el que se está en relación permanente con otros seres humanos, con el entorno natural, rural, urbano y cultural. Desde esta perspectiva, la resocialización exige una resignificación de la identidad subjetiva, entendida como un proceso dinámico y continuo en el cuál la elaboración simbólica permite un mayor nivel de conciencia. Esta idea se articula con lo planteado por Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1966), quienes, en su teoría sobre la construcción social de la realidad, sostienen que la socialización constituye un proceso permanente de formación y transformación de la identidad del individuo a través de su interacción con el entorno social. Aunque el enfoque de estos autores no se centra exclusivamente en la resocialización relacionada con los procesos de encierro, proporciona un marco teórico que permite comprender cómo los sujetos elaboran permanentemente su identidad en la medida en que avanzan en la posibilidad de reinsertarse en la sociedad, siempre en diálogo con los otros y con el mundo que habitan.

Razones subjetivas e instancias de libertad

Si bien el proceso de formación musical no aborda de manera directa las causas que han llevado a las personas privadas de la libertad a ser sindicadas o condenadas —es decir, no se discuten los delitos cometidos ni sus motivaciones— la música se convierte en otra forma de narrar experiencias de todo tipo, de manera directa o utilizando las palabras de otros. El arte, y en particular la música, constituyen ante todo un medio para expresar emociones, muchas de las cuales no han sido verbalizadas o tal vez jamás podrían serlo de otra manera ya que la música dispone de lenguajes (letra y acordes) que se combinan y aúnan para expresar sensaciones y sentimientos mezclando armonías y remembranzas que permiten imprimir matices personales y colectivos (según habilidades y motivaciones algunas circunstanciales y otras de elaboradas). Las letras de las canciones, por ejemplo, o, más bien, la apropiación y el análisis que las personas privadas de la libertad hacen de ellas, genera una cierta conexión e identificación en sentido sensible. De alguna forma se convierten en una vía para apropiarse palabras que otros han convertido en metáforas y símbolos, resonando profundamente con la historia personal de quienes, por momentos, las hacen propias. En algunos casos, especialmente entre las personas

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS

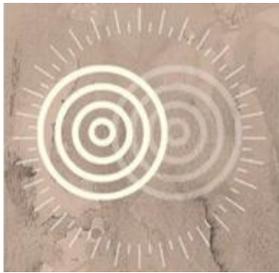


de mayor edad, han surgido composiciones inéditas. Las letras de sus canciones —sin que se pretenda hacer una generalización— abordan temas como el perdón, la búsqueda de caminos hacia la paz, la apertura a nuevas oportunidades y el reencuentro con los amigos y la tierra de origen y, si bien algunas letras relataban historias concretas, marcadas por la tristeza, la mayoría toma como hilo conductor la esperanza.

La privación de la libertad lleva a una reflexión inevitable sobre el significado profundo del concepto y el uso de esta palabra (libertad), tan compleja de definir y conocer plenamente, salvo que la pensemos como la superación de los retos que las circunstancias imponen. Parte importante de asumir nuevos roles, después de haber perdido los que se acostumbraban, es reconocer los derechos perdidos y los que no lo están. Al interior de los establecimientos penitenciarios, los derechos más limitados (al menos transitoriamente) son los políticos, como el derecho a ocupar cargos públicos, el libre desplazamiento, la interacción social y la comunicación exterior. Sin embargo al entrar en un establecimiento penitenciario, no se pierde la calidad de ciudadano y por lo tanto no se deja de ser sujeto de derechos.

Si bien las condiciones de privación de libertad no son ideales bajo ninguna circunstancia, para algunos, los desafíos del aislamiento realmente se convierten, en una oportunidad para el cambio positivo, la reformulación de prioridades y el descubrimiento de nuevas posibilidades como seres humanos. Para lograr estos avances resulta decisivo que existan oportunidades para iniciar y desarrollar acciones en el marco de propuestas orientadas a alcanzar estos propósitos. El ejercicio de formación musical apoya la restitución de derechos culturales, tales como el derecho de participar en la vida cultural, gozar de las artes, acceder a la formación musical y disfrutar de las expresiones culturales en su diversidad y promueve el derecho a ser escuchado además de potenciar la capacidad de expresar emociones, esenciales en estos procesos de transformación.

Los derechos culturales que habitualmente pasan a un segundo plano frente a los que atañen a situaciones de primera necesidad, como la salud o la alimentación, están directamente ligados con el reconocimiento de la dignidad de las personas. Al entrar en un establecimiento penitenciario en calidad de sindicado o condenado, -la percepción de- la pérdida de la dignidad en la dimensión de la que se disponía en otros momentos de la vida cotidiana es algo que se experimenta casi automáticamente. Por tanto para comenzar a sentirse de nuevo parte integrante de la sociedad, las personas privadas de la libertad necesitan re-conocer su propia humanidad y encontrar de nuevo su capacidad para interactuar y relacionarse con otros, tal como lo plantea la constitución colombiana. Para ello la posibilidad de apropiarse, o reapropiarse de una tradición, una memoria y unas manifestaciones culturales ligadas a lo espiritual y sensible que reconforta, es esencial para quienes están privados de la libertad, en medio de las condiciones que tiene reservada la sociedad para quienes han cometido las presuntas o reales acciones delictivas que los llevan al encierro



Un ejemplo representativo en ese sentido, es el que encontramos en Santa Rosa de Viterbo, Departamento de Boyacá; donde un grupo de personas privadas de la libertad, acompañadas por el formador que ha llevado el proceso, con el apoyo de las directivas del establecimiento penitenciario, recuperaron un importante y olvidado grupo de instrumentos de cuerda: tiples, guitarras, bandolas y un arpa a la que quizá aún le faltan un par de cuerdas. Para la muestra de cierre del proceso desarrollado durante 2024 todos se prepararon especialmente por iniciativa propia: camisa limpia y bien planchada, corte de pelo y afeitada con esmero.

Se habían preparado durante varios meses: algunos al iniciar el proceso, no sabían más que rasgar la guitarra, pero los que sí sabían interpretarla, apoyaron al formador en cada momento pedagógico, con ello se logró que, a la hora del cierre, en realidad se sintiera la armonía. Los que ya tocaban desde antes retomaron algo que estaba en el olvido y se dieron cuenta de lo bien que podían hacerlo y, más que nada, de lo bien que se sentían al volver a producir melodías y guiar a otros en un proceso superador. Entre ellos empezaron a reconocerse como el intérprete del tiple o el de la voz de barítono, el de la percusión o el que conoce el repertorio de carranga o de bambuco. Se logró en ese sentido, más allá de una cualificación de la técnica musical, un cambio importante en la dignidad: el ser reconocido por lo que se sabe, por la capacidad que se tiene para hacerse cargo de algo, de sí mismo y de la relación con otros.

Acompañamiento desde el corazón.

La legislación colombiana reconoce mediante la Ley 65 de 1993 y la Sentencia T-388 de 2013 de la Corte Constitucional, la importancia del vínculo entre las madres privadas de la libertad y sus hijos, permitiendo que los niños recién nacidos permanezcan con sus madres hasta los tres años, siempre que estas lo soliciten y se garanticen los derechos fundamentales de los menores. Con ello se busca reducir el impacto negativo que la separación de la madre puede tener en el niño, especialmente en los primeros años de vida. Este enfoque está respaldado por acuerdos entre el INPEC, el ICBF y entidades administradoras del servicio (EAS), cuya misión es velar por la atención integral de los menores en los establecimientos penitenciarios.

Las madres gestantes y lactantes cuentan con medidas especiales, como pabellones exclusivos, guarderías para la atención diaria de los niños y apoyos básicos como alimentos, pañales y leche, cuando es necesario. Esta medida responde a las políticas que priorizan la protección de los derechos de los niños y las mujeres en situación de vulnerabilidad.

A pesar de estas disposiciones, al inicio del proceso de formación musical, los artistas formadores enfrentaron retos significativos con este grupo que, en su conjunto, se denominó “Ámbito uno”. En muchas ocasiones, las madres mostraban una actitud distante hacia sus hijos e, incluso, preferían que permanecieran bajo el cuidado de los servicios del DIER (Desarrollo Infantil en Establecimientos de Reclusión) mientras ellas trabajaban. Esta desconexión,



demanda una reflexión profunda y una adecuación a las circunstancias por parte de los formadores para integrar a las madres y los niños en los momentos pedagógicos.

Poco a poco los encuentros y las experiencias con las madres y los niños fueron dando los resultados esperados: a finales de octubre de 2024, en Bucaramanga por ejemplo, ellas relataron, como las canciones trabajadas durante los momentos pedagógicos se fueron integrando a la cotidianidad acompañando actividades como el baño, la alimentación y el cambio de pañal de sus hijos.

Según describen los artistas formadores, este hábito transformó significativamente la relación madre-hijo, promoviendo un entorno más amoroso y reduciendo comportamientos de crianza violentos. Las madres relataron que el canto, el movimiento y la composición musical les permitieron conectarse con ellas mismas y con sus bebés de maneras profundas. Las actividades no solo fomentan la expresión emocional y la creatividad, sino que también ayudan a las madres a reconocerse en sus potencias como mujeres creadoras y transformadoras de su realidad cotidiana. Además, los espacios compartidos con otras madres facilitan la formación de redes de apoyo, reduciendo la sensación de aislamiento.

Las músicas y las artes actúan como ruta de cambio tanto para las madres lactantes, como para las gestantes. Estas mujeres encontraron en las actividades musicales un espacio para mejorar su estado de ánimo, establecer conexiones emocionales con otras madres y vincularse con sus bebés por nacer a través del canto y el movimiento. Las prácticas referidas, tal como lo plantea Gabriel Federico (2005), no solo benefician la salud mental de las madres sino que también acompañan el desarrollo saludable de los bebés al transmitirles tranquilidad y afecto durante la gestación.

Para que estas transformaciones se mantengan, es crucial que los procesos tengan continuidad y acompañen a las mujeres durante toda la gestación y la crianza temprana. La música, nutre emocionalmente tanto a la madre como al bebé y se vuelve parte del bienestar integral, fortaleciendo el vínculo materno-infantil y dignificando la vida al interior de los centros penitenciarios.

Emociones y músicas al viento

Uno de los aspectos más visibles del proceso hacia el exterior de los centros penitenciarios son las agrupaciones musicales conformadas por las personas privadas de la libertad. En algunos casos, estas agrupaciones cuentan con una trayectoria de varios años, y, en otros casos su excelente calidad musical ha trascendido los muros del encierro. Un hecho particularmente destacado es la creación de algunos grupos musicales integrados tanto por personas privadas de la libertad como por agentes del cuerpo de custodia. Esta dinámica resulta profundamente emocionante, pues en lugar de dar continuidad al antagonismo inherente a sus roles, los

**Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS**



participantes encuentran en la música un espacio en el que todos son iguales o, más bien, en el que cada quien asume un nuevo rol en busca de un objetivo común.

Algunas de estas agrupaciones surgidas en los centros penitenciarios, han logrado presentarse en lugares públicos fuera de las cárceles, ganándose el reconocimiento de sectores significativos de la sociedad. Su existencia no solo visibiliza su talento, sino que también se convierte en un factor clave para la dignificación de sus integrantes, permitiéndoles ser valorados más allá de su condición de sindicados o condenados.

Durante los acompañamientos realizados a diversas agrupaciones musicales, se observó cómo las personas privadas de la libertad adoptaron una identidad como músicos, con roles y responsabilidades claramente definidas. Este cambio les permitió avanzar en sus procesos de montaje musical, a la vez que desarrollaron habilidades sociales y comunicativas esenciales. En este "nuevo aquí y ahora", la etiqueta de privado de la libertad pasó a un segundo plano, y comenzaron a concebirse como miembros activos de un grupo social y musical.

El papel del artista formador es crucial para consolidar, mantener o permitir que surja una agrupación musical en los centros penitenciarios, enfrentando retos que van desde la afortunada liberación de algunos de sus integrantes clave —que puede dejar a las agrupaciones sin sus voces principales, pianistas o instrumentos indispensables— hasta las diferencias personales entre los privados de la libertad que las conforman. En las orquestas o ensambles emergentes, aunque la disposición de sus integrantes puede ser mayor, las disparidades en los niveles de interpretación musical son visibles, de manera que el trabajo que se requiere llegar a una mínima armonía la mayoría de las veces resulta un trabajo arduo. Además, las condiciones para garantizar la continuidad no siempre son óptimas debido a las limitaciones de los recursos y las circunstancias del entorno penitenciario.

Ante estas situaciones, el artista formador desempeña un papel pedagógico determinante, encontrando alternativas creativas y estrategias efectivas para enfrentar las dificultades y garantizar el avance del grupo. En el caso de Coiba en 2024, el formador de ese espacio, demostró la importancia de establecer acuerdos claros y una disciplina rigurosa. Durante la muestra final, tuvo que tomar la difícil decisión de prescindir de uno de los mejores exponentes de *hip hop* del grupo, quien, a pesar de su talento, no cumplió con la constancia requerida durante el proceso. Este golpe de realidad no solo fortaleció el compromiso del resto del grupo, sino que posiblemente ayudó al participante excluido a reflexionar sobre la relevancia del esfuerzo y la dedicación en cualquier emprendimiento colectivo.

El artista formador, para estos casos requiere de una gran capacidad, conocimientos y adecuación a las distintas circunstancias para la organización de sus grupos, no solo para guiarlos en los aspectos musicales, sino para actuar como mediador, motivador y ejemplo de constancia, mostrando que la música puede ser un vehículo para enseñar lecciones de vida fundamentales, como el valor del compromiso, el trabajo en equipo y la disciplina.

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS



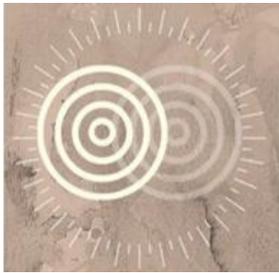
La confianza y libertad de expresión generadas por estas experiencias abren el camino para que los participantes expresen su deseo de ser reconocidos por la sociedad más allá de su condición actual. Como lo mencionó un participante del pabellón 7 en el compartir musical de Coiba, Ibagué: *“Sabemos que cometimos errores graves que nos trajeron aquí, pero no somos solo personas que han; también somos padres, hijos, hermanos, profesionales, y más”*.

Resonancias de libertad y aprendizaje

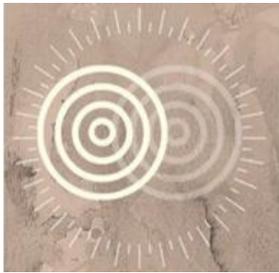
Más que un cierre este artículo muestra un corte en el proceso al que se espera dar continuidad por todo lo que implica. Hacer un balance en este punto permite dejar algunas consideraciones iniciales que quizá sean puntos de partida para el trabajo a futuro y parte de la memoria de lo ocurrido hasta ahora. Algunas consideraciones resultantes de ese, siempre transitorio, balance:

- ✓ Llevar la educación artística y musical a los centros penitenciarios, ha permitido probar otras formas pedagógicas diferentes de las tradicionales, que buscan promover habilidades sociales, disciplina y compromiso. Más allá de los aspectos técnicos, la música se abre como espacio inigualable de expresión emocional, permitiendo a los participantes reconectar con su humanidad y reconstruir su identidad desde un lugar de dignidad y creatividad;
- ✓ el enfoque pedagógico flexible que se adapta y se sitúa reconociendo las condiciones particulares de cada establecimiento penitenciario, de sus participantes y de los contextos en donde se realizan las experiencias permite reconocer las diferencias individuales, territoriales y culturales, e integrarlas al proceso educativo. Allí está la clave para garantizar un aprendizaje significativo que respeta los contextos y potencia las capacidades individuales y colectivas;
- ✓ el rol del artista formador como mediador resulta central en la medida en que quienes se vinculan para cumplir ese rol, no solo cumplen una labor pedagógica, sino también actúan como mediadores culturales y psicosociales. Su capacidad para fomentar el trabajo colaborativo, escuchar las necesidades de los participantes y encontrar soluciones creativas ante las limitaciones del entorno carcelario es esencial para el éxito del programa y la transformación personal de las personas privadas de la libertad;
- ✓ A través de la formación musical, los participantes han tenido la oportunidad de descubrir y ejercer algunos de sus derechos culturales, cuya existencia y oportunidad de acceso muchas veces eran desconocidos para ellos. Este proceso ha permitido construir espacios de libertad real y simbólica dentro de un contexto de privación, fortaleciendo su identidad individual y colectiva, lo que genera un impacto positivo en su bienestar emocional;

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS



- ✓ el reconocimiento de las agrupaciones musicales formadas, o consolidadas en el proceso, refuerza la posibilidad de que la música sirva como posibilidad para la reintegración social. Estas iniciativas dignifican a las personas privadas de la libertad, permitiéndoles mostrar una nueva faceta de sus vidas que trasciende los errores del pasado y los conecta con la comunidad en un marco de respeto y reconocimiento mutuo;
- ✓ el proceso de formación musical en los centros penitenciarios se convirtió en un espacio de respeto a las diversas formas de interacción, que se amplía para abarcar múltiples formas de participar en la experiencia musical. Los tiempos de vinculación a las prácticas musicales activas, se dieron de manera natural y voluntaria por parte de las personas privadas de la libertad, dándoles así autonomía y libertad de decisión. Escuchar y contemplar fueron tan valiosos como interpretar o componer, reconociendo que cada quien encuentra su propia manera de “musicar,” un concepto que Christopher Small (1998) define como “[...] tomar parte, de cualquier modo, en una performatividad musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando, componiendo o bailando [...]”;
- ✓ las músicas y repertorio que hicieron presencia en cada encuentro son esos puentes a los que refiere que habla Arenas (cita previa), entre el mundo exterior que se anhela y se recuerda, adentrándose en la memoria, el sentimiento y el deseo de retornar la vida. No importa si se trata del vallenato, la ranchera, el hip hop o las músicas tradicionales colombianas, la diversidad de todos estos ritmos se compagina con las historias personales y se crean conexiones y proyecciones sonoras que para cada quien son especiales y muchas veces profundas;
- ✓ el concepto de “historia sonoro-musical,” comúnmente abordado en musicoterapia, resulta muy pertinente para pensar de qué manera cada sujeto, carga consigo un archivo de experiencias ligadas a sonidos, géneros y artistas que les han marcado emocionalmente. En los momentos pedagógicos, estas memorias encontraron un espacio seguro para ser evocadas, transformadas y compartidas. Una muestra conmovedora de esta conexión fue la recreación espontánea de versos que se dio en muchas de las muestras de cierre en diferentes centros penitenciarios del país. Uno de esos versos decía: “Qué ingenuo fui cuando me imaginaba que las cosas que mi madre me brindaba no costaban y que se las regalaban,” probablemente inspirada en la canción "Los Caminos de la Vida" durante un taller en el pabellón de mujeres de Coiba.



Referencias bibliográficas

Arenas Monsalve, E. (2016). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. *Pensamiento, Palabra y Obra*, (15), 96–109. Universidad Pedagógica Nacional.

Bachmann, M.-L. (1998). *La rítmica Jaques-Dalcroze: Una educación por la música y para la música*. Madrid: Pirámide / Buenos Aires: Amorrortu.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). La sociedad como realidad subjetiva. En *La construcción social de la realidad* (pp. 164–227). Buenos Aires: Amorrortu.

Congreso de Colombia. (1993). Ley 65 de 1993: Por la cual se expide el Código Penitenciario y Carcelario. *Diario Oficial*, 41.145.

Congreso de Colombia. (1994). Ley 115 de 1994: Por la cual se expide la Ley General de Educación. *Diario Oficial*, 41.214.

Congreso de Colombia. (2006). Ley 1098 de 2006: Por la cual se expide el Código de la Infancia y la Adolescencia. *Diario Oficial*, 46.446.

Constitución Política de Colombia. (1991). *Constitución Política de Colombia*. Artículos 44 y 45.

Consejo Nacional de Política Económica y Social. (2022). *Plan Nacional de Política Criminal 2022-2025*. Departamento Nacional de Planeación.

Corte Constitucional de Colombia. (2013). Sentencia T-388 de 2013. <https://www.corteconstitucional.gov.co>

Gabriel, F. (2005). Musicoterapia focal obstétrica. Ponencia presentada en el XI Congreso Mundial de Musicoterapia, Brisbane, Australia.

Ministerio de Cultura. (2008). *Educación artística y cultural, un propósito común: Documentos para la formulación de una política pública en Colombia (Serie Cuadernos de Educación Artística 1)*. Dirección de Artes.

Ministerio de Justicia y del Derecho. (2013). Resolución 1444 de 2013: Por la cual se establecen las condiciones mínimas para la atención de los niños y niñas en situación de vulnerabilidad en los establecimientos de reclusión. *Diario Oficial*, 48.828.

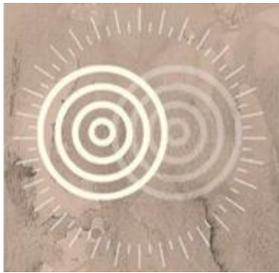


Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. (s.f.). Plan Nacional de Música para la Convivencia – PNM. <https://www.mincultura.gov.co>

Naciones Unidas. (1989). Convención sobre los Derechos del Niño. Artículos 3 y 9.

Presidencia de la República de Colombia. (2011). Decreto 4151 de 2011: Por el cual se reglamenta la atención integral a los niños y niñas en situación de vulnerabilidad en los establecimientos de reclusión. Diario Oficial, 48.246.

Angélica Frascica, Clara Patricia Triana, Carolina Torres, Lorena Torres, Andrea Guarín y
Federico Reyes
ACORDES LIBERADOS
**LA FORMACIÓN MUSICAL EN CONTEXTOS PENITENCIARIOS COLOMBIANOS:
OBSERVACIÓN, PARTICIPACIÓN Y PERSPECTIVAS FUTURAS**



ARTE MÍNIMO¹ EN LOS ANDES

IMÁGENES TRASHUMANTES: SANTOS Y ANIMALES EN SUS RETABLOS PORTÁTILES

MINIMAL ART IN THE ANDES

TRANSHUMANT IMAGES: SAINTS AND ANIMALS IN THEIR PORTABLE ALTARPIECES

ARTE MÍNIMA NOS ANDES

IMAGENS TRANSUMANTES: SANTOS E ANIMAIS EM RETÁBULOS PORTÁTEIS

Carlos Alberto Garcés²

Universidad Nacional de Jujuy (Argentina)

Resumen

Este trabajo se encamina a analizar el papel del arte popular de los retablos portátiles en su sentido de soporte material de las creencias y ordenador del culto. De manera especial trataré de indagar sobre la resemantización de las imágenes de algunos santos y su capacidad de agencia (Arnold, 2016), es decir de su potencial para generar nuevas realidades, tangibles o simbólicas pero eficaces a la hora de afianzar los vínculos comunitarios y la reproducción de la vida. De manera particular analizaremos la importancia de la adopción de la devoción cristiana por un conjunto de santos, que localmente serán consagrados a proteger los medios de subsistencia, en especial los animales de cría. Veremos los procesos de reconfiguración del universo de significación en el contexto de la desarticulación y discontinuación cultural y material de las sociedades autóctonas y cómo la adopción de la simbología y la materialidad religiosa cristiana fue capaz de suturar, por lo menos desde el aspecto formal, los vacíos provocados por la destrucción y alteración de los patrones de integración social y de cosmovisión, interpretación e inteligencia del mundo.

Palabras clave: mundo andino; arte popular; ritualidad; resemantización; cultos.

Abstract

This paper is aimed at analyzing the role of the popular art of portable altarpieces as a material support for beliefs and as a cult organizer. In particular, I will try to investigate the resemantization of the images of some saints and their capacity for agency (Arnold, 2016), that is, their potential to generate new realities, tangible or symbolic but effective in strengthening

¹ La palabra mínimo la uso en el para referirme a la creación artística a partir de recursos limitados y formas simples y no en el sentido estricto del “minimalismo”.

² Licenciado y Doctor en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba.



community ties and the reproduction of life. In particular, we will analyze the importance of the adoption of Christian devotion to a set of saints, who locally will be consecrated to protect livelihoods, especially livestock. We will see the processes of reconfiguration of the universe of meaning in the context of the disarticulation and cultural and material discontinuation of the native societies and how the adoption of the Christian religious symbology and materiality was able to suture, at least from the formal aspect, the gaps caused by the destruction and alteration of the patterns of social integration and worldview, interpretation and intelligence of the world.

Key words: Andean world; popular art; rituality; resignification; cult.

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o papel da arte popular dos retábulos portáteis como suporte material para crenças e organizador de cultos. Em particular, tentarei investigar a ressemantização das imagens de alguns santos e sua capacidade de agência (Arnold, 2016), ou seja, seu potencial para gerar novas realidades, tangíveis ou simbólicas, mas eficazes no fortalecimento dos laços comunitários e na reprodução da vida. Em particular, analisaremos a importância da adoção da devoção cristã a um conjunto de santos, que localmente serão consagrados para proteger os meios de subsistência, especialmente o gado. Examinaremos os processos de reconfiguração do universo de significados no contexto da desarticulação e descontinuidade cultural e material das sociedades indígenas e como a adoção da simbologia e da materialidade religiosa cristã foi capaz de suturar, pelo menos formalmente, as lacunas causadas pela destruição e alteração dos padrões de integração social e visão de mundo, interpretação e inteligência do mundo.

Palavras-chave: Mundo andino; arte popular; ritualidade; ressignificação; culto.



Introducción

La imaginería de los retablos portátiles³ configura un rico acervo de cultura popular religiosa que no ha sido admitido más que marginalmente en la historia oficial del arte, siendo asediado por la destrucción y la pérdida de continuidad. Los símbolos condensados en el arte, a menudo construyen identidades o permiten reproducirlas. La producción simbólica tiene un anclaje físico que la condiciona, no sólo por la materialidad de su soporte, sino también por las técnicas de producción que habilitan su concreción como objeto, y por las condiciones socio-históricas en que surgen (Belting, 2010).

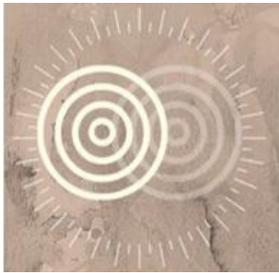
Es en el campo del arte donde se evidencia cómo unos objetos cuya vida contiene las vivencias, interpretaciones, resignificaciones y resistencias de una sociedad, que ha debido crear y materializar en imágenes un nuevo horizonte conceptual para explicarse y adaptarse a las imposiciones que transformaron el modo cultural de reproducción de sus vidas: invasión española, catolicismo, encomiendas, enclaves mineros, migraciones, introducción de nuevos ganados, etc. Un inventario heterónimo que se expresa en la heterodoxia de las imágenes registradas y resignificadas que llevan hacia unas prácticas sociales capaces de habilitar y mantener un universo de intercambios rituales y domésticos, en las procesiones de los santos, en su cuidado, donde además de orar, se ofrenda a la Pachamama, y se gestan escenarios de sociabilidad.

El mundo andino ordenaba su ritualidad religiosa en torno a las w'akas, que si bien en algunos casos podían ser montañas o lugares relacionados con el culto a alguna de sus divinidades, también podían ser pequeños objetos, en general piedras, que cumplían esa función ya fuera asociados a las tareas agrícolas o a otros aspectos de la vida cotidiana enmarcadas en su complejo universo de acciones ritualizadas.

Los propios conquistadores fueron quienes le adjudicaron a los dioses y espíritus locales el carácter demoníaco. Deidades como el *supay*, el *sagra* o el *tiw*, no suponían para el mundo andino entidades representativas del mal absoluto y su invocación, *ch'alla* o festejo nada tenía que ver con el modelo occidental de "culto satánico". Las ofrendas no son para rendirle culto al demonio sino en todo caso para preservarse de eventuales daños (Taussig, 2021). La noción andina de *supay* que funcionaba como un concepto ambivalente, pasó a ser unidimensional hasta la actualidad que se lo traduce como diablo en referencia al diablo occidental. Irene Silverblatt (1990) señala que según el diccionario quechua de fray Domingo de Santo Tomás de 1560, *supay* es la raíz quechua empleada para traducir los vocablos castellanos "ángel bueno" y "ángel malo": *alliçupay* = ángel bueno; *manaalliçupay* = ángel malo (Santo Tomás 1951: 40).

Los españoles emprendieron la feroz campaña de extirpación de idolatrías que persiguió la tenencia de estos objetos, por lo cual se fueron ocultando desplazando y fundamentalmente

³ Cajas en general de madera de dimensiones variables construidas a fin de alojar la figura de uno o varios santos acompañados de animales de diferentes especies según el personaje de que se trate. En el ámbito peruano, fundamentalmente ayacuchano, los cajones son de mayor tamaño y reciben de manera genérica la denominación de "Cajón de San Marcos", "Sanmarcos" o "Sanmarkos" y tienen un orden representativo bastante rígido donde se conjuga con cierta claridad la yuxtaposición de elementos de raigambre andina con elementos cristianos.



resignificando en otros que escondieran su función de *w'aka* y no fueran perseguidos por el celo eclesiástico, tanto que algunas de las piedras *w'aka* se convirtieron en las “piedras santos” (Oros Rodríguez, 2015).

La invasión va a forzar el deslizamiento de las formas representativas prehispánicas a su asociación con las representaciones religiosas europeas, y, en este sentido vamos a encontrar que los nuevos objetos agregados por la cultura del invasor van a ser en algún momento incorporados por la de los invadidos y a su vez simbólicamente resignificados dentro de sus categorías rituales y religiosas, *los santos se pasaron al indio*.

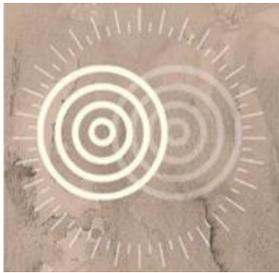
La representación de los santos y sus animales tutelados a manos de artistas populares evidencia un proceso de mestización en sus identidades particulares: los santos adquieren atributos de otros santos y los animales de otras especies, es notable que en muchas representaciones de san Juan Bautista, las ovejas que lo acompañan han sido modeladas o pintadas como vacas, tal vez para ampliar la protección del santo hacia ese otro ganado y no como resultado de limitaciones técnicas de los artistas. También es de considerar que al ser la vaca el animal de mayor valor económico y prestigio social, su representación a manera de *illa* en los retablos podría significar un mecanismo de aprehensión mágica de ese ganado.

La eficacia simbólica de la representación de los santos en compañía de los animales de los cuales son protectores reside en un proceso secundario de identificación, tanto de los actores de la cultura popular como de los generadores de la ideología dominante.

Así como a San Marcos se encomendó la tutela de los bovinos, a Santiago se encomendaron los caballos. Si Santiago fue convertido en Santiago Matamoros en la lucha contra el árabe durante la guerra de la reconquista, América lo convirtió en Santiago Mataindios. Este personaje fue presentado como una especie de dios atronador, capaz de sembrar el terror entre los aborígenes locales. Según relatos como el de Guamán Poma (1613), los propios pobladores andinos terminaron asociando e identificando al santo español con la antigua deidad andina Illapa, que era quien producía el rayo. En esta circunstancia, también al parecer jugó un papel importante la invocación a Santiago que hacían los soldados españoles al lanzarse al combate y al disparar sus arcabuces, el fogonazo salido de las armas ibéricas fue tomado por los rayos de Illapa y la construcción mítica del personaje que baja de los cielos montado en su caballo blanco lanzando rayos de fuego, fue pronto asociada a la presencia de esas armas desconocidas antes de la llegada de los europeos.

Wachtel concluye la tesis de que las ideas religiosas se yuxtaponen y no se sincretizan. La posibilidad de la adopción del culto de Santiago, “el que vino a matar a los indios”, en toda en el área centro andina se da a partir de la representación material del santo que permite convertirla en *w'aka*.

La tradición religiosa y ritual andina, vinculaba siempre a las *w'akas* con la reproducción material y simbólica de la vida (Garcés, 2022), con las tareas rurales, con el manejo de la tierra la siembra, la cosecha y la crianza de los animales. Las llamadas “*illas*” revisten especial interés ya que a través de piezas líticas o cerámicas se representa a los animales, que pueden ser de diferentes especies y cumplen la función de *w'aka*. Dice Bugallo (2013:38-39) que la inclusión



de los animales floreados o “chimpados” en los retablos portátiles, remite al papel de las “*illas*” o *w'akas* del ganado, favoreciendo la función simbólica de la reproducción (Bugallo 2010)3.

En este complejo contexto cultural no es de extrañar que las acciones rituales que se manifiestan en la materialidad de las nuevas *w'akas*, es decir los retablos o urnas de santos sean reflejo de acciones análogas que se realizan en el campo. Así como se “floran” los animales reales de los rebaños, se floran los animales esculpidos en los retablos. Ambas acciones se constituyen en soportes simbólicos del ritual propiciatorio para la multiplicación de la hacienda a la vez que les confiere a los animales de las urnas la categoría de *illas*.

La presencia de los “chimpos” en los animales que cuidan los santos de los retablos se deriva de ceremonia denominada “señalada” que equivale a lo que para el ganado mayor es la yerra o herranza. La señalada se realiza para las tropas de llamas y los rebaños de ovejas y cabras y eventualmente las recuas de burros

La adopción del santoral cristiano y su calendarización a lo largo del año reemplaza por analogía parte de la estructura cultural andina precolombina, ya que el calendario ritual estaba pautado según las estaciones y épocas del año donde se daba una correspondencia con ciertas ceremonias religiosas y productivas, rituales y ofrendas.

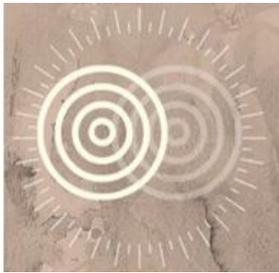
La adopción de las creencias cristianas y sus correspondencias calendáricas sirvieron para sustituir el orden de las ceremonias en la temporalidad andina. Por ejemplo, *Ayamarq'ay killa* pasó a ser el mes de noviembre, y la antigua celebración de los muertos, en la práctica, superpuso las conmemoraciones cristianas de los santos y de los fieles difuntos.

La adopción del santoral cristiano y su calendarización actúa como soporte simbólico de una nueva inteligencia del mundo (Rubinelli, 2000). Los procesos de sustitución de las *w'akas* y cultos antiguos, no puede cristalizarse de manera definitiva si no es por medio de la adopción o creación de nuevos soportes materiales, es aquí donde se producen los verdaderos procesos de mestizaje o de abigarramiento. Cuando se adoptan los nuevos animales inmediatamente aparece la necesidad de asignarles un protector e inscribirlo en un soporte material que no resulte sospechoso de idolatría (Bernand y Gruzinski, 1988).

La trasposición del santoral cristiano a la realidad indígena no se realiza de manera lineal siguiendo las pautas canónicas y, en líneas generales, los santos en conjunto pasan a ser un verdadero panteón de “dioses menores”. Los santos y sus imágenes servirán para interpretar y expresar las funciones de culto en reemplazo de los cultos extirpados

Así como se adoptaron de manera generalizada las técnicas productivas y categorías religiosas cristianas, “la introducción de formas artísticas europeas resultó en una rica metabolización cultural que integró la ideología cristiana con las tradiciones locales. Este proceso generó una variedad de expresiones artísticas que reflejaban tanto la devoción cristiana como las expectativas culturales de las comunidades indígenas” (González, 2018: 1)

La reconfiguración del universo simbólico con los soportes materiales que remiten a las creencias, imaginarios y percepciones de las sociedades andinas vino a conformarse con el



impacto, la fusión, la mudanza o la interculturación derivada de la invasión. Estos choques provocaron además una serie de desajustes en las tradiciones locales por lo que aparecen hiatos, o discontinuidades culturales que deben ser llenadas apelando en general a piezas prestadas. Esta recomposición de identidades a partir de fragmentos resulta a veces en la presencia de temporalidades superpuestas o yuxtapuestas que conviven en un mismo objeto.

La reedición y apropiación local de prácticas e imaginarios originalmente impuestos o mudados de otra cultura resulta en la generación de nuevos procesos identitarios que terminan componiéndose como identidades abigarradas, en el sentido definido por René Zavaleta de contener la “no simultaneidad de lo simultáneo” (Rivera 2018: 13).

Una vez adoptados los santos cristianos en calidad de “dioses menores”, se replican de este lado del Atlántico algunas asociaciones provenientes de las propias tradiciones europeas o, llegado el caso, de la resemantización de sus modelos iconográficos. Por ejemplo, san Antonio de Padua de protector de las mulas pasó a ser protector de las llamas a la vez que se humanizó, se volvió terrenal pero al mismo tiempo se sacralizó a partir de otras categorías, del mismo modo, la resignificación de la relación de san Juan Bautista y de santa Inés con el cordero místico dieron como resultado la protección general del ganado lanar para el primero y del caprino para la segunda.

Los resortes de significación en el reensamblado del universo cultural se terminaron montando a partir de fragmentos discontinuos del pasado dando lugar a temporalidades superpuestas que se expresan en las combinaciones, a veces inconexas, de diferentes elementos que sirven al ritual del culto y su asociación con los medios de vida a los que está dirigida su protección.

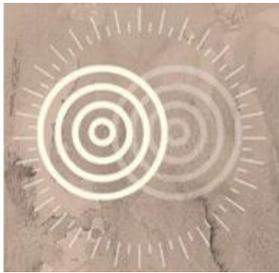
La adopción del santoral cristiano y su calendarización actúa como soporte simbólico de una nueva inteligencia del mundo. Los procesos de sustitución de las *w'akas* y cultos antiguos, no puede cristalizarse de manera definitiva si no es por medio de la adopción o creación de nuevos soportes materiales, es aquí donde se producen los verdaderos procesos de mestizaje o de abigarramiento.

Uno de los mejores ejemplos en la imaginería religiosa de estos procesos de sustitución es el que se expresa en el relato visual de los cajones de san Marcos peruanos (Arguedas, 1958; Mendizábal Losack, 2003), que, como los retablos de nuestro territorio, ordenan el nuevo mundo y las nuevas ideas con recursos de hibridación y yuxtaposición cultural y cultural (Wachtel, 1976).

Nuestros santos de la Puna⁴, los de las urnas domésticas y la devoción popular, aunque en general no se ubican en jerarquías verticales como los peruanos, son los mismos patronos que los de los Sanmarcos sólo que suelen aparecer de manera individual o con uno o dos compañeros y sus infaltables animales tutelados (Bugallo, 2010).

Cuando se adoptan los nuevos animales, inmediatamente, aparece la necesidad de asignarles un protector e inscribirlo en un soporte material que no resulte sospechoso de idolatría. A modo

⁴ Ecosistema de altura correspondiente al altiplano de los Andes centrales.



de una “composición de lugar” que bien puede remitir a eventos reales o imaginarios (Ojeda, 2024: 175))

La génesis de las imágenes que pueblan los retablos portátiles se origina en los modelos iconográficos europeos, que partiendo de los grabados se transponen en general en lienzos para las iglesias y lugares de culto a partir de donde son compuestos en la mente de los artistas populares (Fig. 1) quienes le suelen asignar nuevas características.

La adopción popular de estas capillas, de estas iglesias en miniatura de las pequeñas imágenes de las urnas donde sus santos cuidan los ganados, contribuyó en el proceso de gestación de estas identidades abigarradas al convertirse en los soportes materiales y simbólicos del cuidado espiritual (mágico y religioso) de los medios de vida aportando, en definitiva, la densidad necesaria a la construcción de estas mismas identidades que se expresan también con características de palimpsesto. (Fig. 2)

Aunque pueda parecer un aporte relativamente marginal a los procesos de etnogénesis, la apropiación de los santos portátiles, de las capillas de santero, urnas o retablos, estas piezas como parte del complejo artístico general jugaron y juegan sin duda un papel preponderante en la difusión y mantenimiento del culto a nivel doméstico y en los circuitos de caravaneo y trashumancia con sus derivaciones complementarias en prácticas mágicas y de adivinación, ya que aparecen de manera privilegiada como los pilares para la reconstrucción de una nueva materialidad de las *w'akas*.

A lo largo de estas líneas he intentado mostrar los dispositivos de asignación de sentido entre santos y ganados y la importancia del rol que jugaron y juegan los retablos o urnas de santos en la formación y mantenimiento del cristianismo local, estas pequeñas obras de arte que habitualmente pasaron desapercibidas para la historia oficial del arte, pero que en definitiva actuaron y siguen actuando como soporte material de un denso conjunto de creencias, prácticas y rituales propiciatorios encaminados a promover la fecundidad y multiplicación de los ganados, en definitiva para garantizar la reproducción de la vida de las comunidades rurales.

Fig. 1



San Roque de Montpellier



Taller de Adriaen Collaert (1555-1623)
Fuente PESSCA)



Anónimo cuzqueño, siglo XVIII
(Fuente PESSCA)



Capilla de Ramadas, Rinconada
Jujuy (Foto Carlos Garcés)

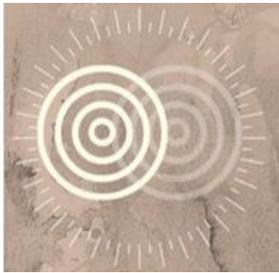
Fig. 2

San Antonio de Padua y san Juan Bautista, Rinconada, Jujuy



Referencias bibliográficas

Carlos Alberto Garcés
ARTE MÍNIMO EN LOS ANDES
IMÁGENES TRASHUMANTES: SANTOS Y ANIMALES EN SUS RETABLOS PORTÁTILES



Arguedas, J. M. (1958). Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. *Revista del Museo Nacional*, XXVII, 140–194.

Arnold, D. (2016). Una reconsideración metodológica de los estudios iconográficos de los Andes. *Estudios Sociales del NOA*, (17). Instituto de Investigaciones Territoriales, Tilcara, Jujuy.

Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Kats.

Bernard, C., & Gruzinski, S. (1988). *De la idolatría: Una arqueología de las ciencias religiosas*. Fondo de Cultura Económica.

Bugallo, L. (2010). La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la puna de Jujuy. En M. A. Bovisio & M. Penhos (Eds.), *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos* (pp. 85–102). Editorial Brujas – Grupo Encuentro.

Garcés, C. A. (2022). *Santos mestizos: Arte popular religioso en la Puna de Jujuy. Retablos de Rinconada*. EDIUNJu.

González, R. (2018). Imágenes domésticas y perspectivas culturales. *SEPARATA*, (24). Universidad Nacional de Rosario.

Mendizábal Losack, E. (2003). *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: Dos ensayos pioneros sobre el arte tradicional peruano*. Universidad Ricardo Palma / Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

Oros Rodríguez, V. (2015). *Retablos y piedras santos: La materialidad de las wak'as*. MUSEF.

Poma de Ayala, F. G. [1615] (2015). *Primera nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Nacional del Perú.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Tinta Limón.

Rubinelli, M. L. (2000). Los ordenadores simbólicos de la concepción espacio-temporal en el NOA. *Cuadernos FHyCS-UNJu*, (13), 141–159.

Silverblatt, I. (1990). *Luna, sol y brujas: Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*. CBC.

Taussig, M. T. (2021). *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*. Traficantes de sueños.

Wachtel, N. (1976). *Los vencidos: Los indios del Perú frente a la conquista española (1530–1570)*. Alianza Universidad.

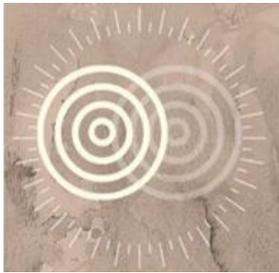


Carlos Alberto Garcés

Licenciado y Doctor en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor en la Universidad Nacional de Jujuy desde 1992. Profesor en posgrado en varias UUNN (UNJu/UNSJ).

Autor de los libros: **Brujas y adivinos en Tucumán (siglos XVII y XVIII)** (1997); **El cuerpo como texto** (1999); **Santos mestizos. Arte popular religioso en la Puna de Jujuy** (2019); **Iconografías migrantes: los lienzos cusqueños de santa Rosa de Purmamarca y sus fuentes grabadas** (2021) y **Sanjuancitos y naviditos. Imaginería popular y ritualidades en la Puna de Jujuy** (2023).

e-mail: mingakuy@gmail.com



REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS

**Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...**

ISSN: 2718-8310

DIÁLOGOS Y REFLEXIONES



QUEBRAR A CIDADE TAMBÉM É UM GESTO PERFORMATIVO

ROMPER LA CIUDAD ES TAMBIÉN UN GESTO PERFORMATIVO

BREAKING THE CITY IS ALSO A PERFORMATIVE GESTURE

Walter Pincerati Jr¹
PPGARTES-UNESPAR
k.pincerati@gmail.com

Cauê Kruger²
PPGARTES-UNESPAR/PUC-PR
cauekruger@gmail.com

Resumo

Este artigo é uma experimentação no interior de um método cartográfico para encontrar agenciamentos que permitam ligar proposições artísticas ao campo pedagógico. Apresento uma investigação teórico-prática de uma proposta artístico-pedagógica a partir da minha trajetória de vida-trabalho, como professor de teatro em uma ONG, no contraturno escolar, na cidade de Curitiba. Reunindo relatos em uma escrita dramaturgicamente-performativa, a pesquisa busca certa inseparabilidade entre as áreas de conhecimento e de vida como método experimentado e não aplicado. A experiência busca acompanhar processos de produção de subjetividades no plano movente do coletivo de forças, para ativar a performatividade do campo pedagógico. Ao relacionar pedagogia e performance, por meio de programas performativos, o que se pretende, *aqui*, é tensionar as definições convencionais da prática pedagógica.

Palavras-chave: pedagogia, programa performativo, tática, performance, arte-educação.

Resumen

Este artículo es un experimento dentro de un método cartográfico para encontrar formas de vincular propuestas artísticas al campo pedagógico. Presento una investigación teórico-práctica de una propuesta artístico-pedagógica basada en mi trayectoria de vida-trabajo, como profesora de teatro en una ONG, en el horario extraescolar, en la ciudad de Curitiba. Reuniendo historias

¹Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes (UNESPAR). Brasil

²Doutor em Sociologia e Antropologia pela UFRJ. Professor e Pesquisador do PPGARTES-UNESPAR. Brasil.



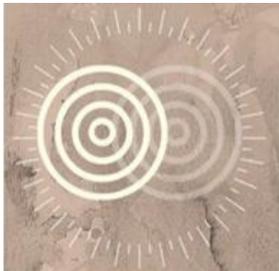
en un guion dramaturgico-performativo, la investigación busca una cierta inseparabilidad entre las áreas del conocimiento y de la vida como experimento más que como método aplicado. El experimento busca acompañar procesos de producción de subjetividad en el plano móvil del colectivo de fuerzas, para activar la performatividad del campo pedagógico. Al vincular pedagogía y performance mediante programas performativos, se pretende poner en tensión las definiciones convencionales de la práctica pedagógica.

Palabras clave: pedagogía, programa performativo, táctica, performance, educación artística.

Abstract

This article is an experiment within a cartographic method aimed at finding assemblages that allow artistic propositions to be linked to the pedagogical field. I present a theoretical-practical investigation of an artistic-pedagogical proposal based on my life-work trajectory as a theater teacher at an NGO during after-school hours in the city of Curitiba. Combining personal narratives through a dramaturgical-performative writing style, the research seeks a certain inseparability between areas of knowledge and life, understood as an experienced—rather than applied—method. The experience aims to follow the processes of subjectivity production within the mobile plane of collective forces in order to activate performativity in the pedagogical field. By relating pedagogy and performance through performative programs, this study intends to challenge conventional definitions of pedagogical practice.

Keywords: pedagogy, performative program, tactic, performance, art education.



Introdução

Eu estou com os pés de frente para a pia, um ao lado do outro, escovando os dentes, pensando se os dez minutos que tenho para andar até o ponto serão suficientes para pegar o ônibus do meio-dia e quinze. Ao rés do chão, pé ante pé, eu chego a tempo na estação-tubo Imperial. Parado, em pé, já dentro do ônibus e apoiado na barra de ferro, meus pés estão ainda um ao lado do outro. Pé ante pé, novamente, eu desço no terminal Campina do Siqueira e pego outro ônibus para a estação-tubo Santa Quitéria. Agora, sentado, meus pés continuam um ao lado do outro, na mesma posição que estavam diante da pia, na mesma posição do ônibus anterior, parado, em pé. Eu desço no ponto, caminho cem metros até a rua Prof. Ulisses Vieira, viro à direita e ando aproximadamente dezesseis quarteirões até o Instituto INCANTO. São vinte e cinco minutos caminhando, aproximadamente. Pode parecer um gesto banal, reparar na resignada posição dos pés ao ficar parado e ao caminhar. Algo me diz, no entanto, que o modo repetitivo com que eles se movem durante o meu deslocamento para o trabalho é uma resposta do meu corpo ao automatismo da cidade, que se revela na maneira com que eu me desloco cotidianamente e nas configurações instantâneas da ordem da cidade. Meus pés não se dão conta das inúmeras possibilidades com que podem descer essa rua. Por isso, decido: na próxima semana, vou ficar com os pés parados para dentro e andar com os pés virados para fora. Por isso, decido: na próxima semana, eu vou quebrar a cidade, eu vou quebrar o trajeto³.

Rua Jeremias Maciel Perreto - Depois da porta já fora de casa

Estamos *aqui* e este trabalho se faz em caminhada. Este trabalho é o enunciado dos passos que instauram uma articulação conjuntiva e disjuntiva com os espaços. Uma enunciação pedestre⁴. O caminhar aqui tratado é o conjunto de ações de contra conduta com a prática da performance na rigidez da cidade, buscando criar formas-de-vida para uma composição política de todos os devires-menores em um devir-comum.

“Caminhar é uma prática política. A forma como fazemos isto é a forma como fazemos tudo”. (Taylor,2020). O que tem depois dessa rua? Como os obstáculos e negociações a serem tomados durante um trajeto podem ressoar na minha prática pedagógica? O que pensar desde/com os caminhos pelos quais passei e passo? O que eles podem oferecer para as relações dicotômicas de quem ensina e quem aprende? *“O caminhar é um pensar/ser em movimento, uma pedagogia e uma formação”*. (Taylor,2020).

É certo que essa escrita não se faz sozinha, muitas são as pessoas e coisas que dividem o chão desta cidade comigo. Nem todos enfrentam e vivem a cidade da mesma forma, essa escrita (e toda escrita) também é atravessada pelos marcadores sociais da diferença. Considerar que cada

³ Trecho das anotações do caderno de aula.

⁴ Para Michel de Certeau (1994), a prática de um espaço estaria em relação ao lugar da mesma forma que a palavra quando é pronunciada. *“O espaço é um lugar praticado”*. Para o autor, o espaço da cidade praticado se encarna no caminhar de seus habitantes e a cidade estaria estruturada na linguagem. *“O ato de caminhar; este ato é para o sistema urbano aquilo que a enunciação (o speech act) é para a língua”*. CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*, op. cit., p. 148.



vida humana e não-humana está sobre o mesmo postulado de igualdade nesta cidade é recusar também os efeitos que ela produz sobre tudo que a atravessa.

A cidade, na sua organização, produz e interfere na constituição social dos corpos, assim como suas normas e suas operações moldam nossas relações e criam sistemas de representação dos sujeitos e padronização dos desejos. O cotidiano, ordenado aos interesses do neoliberalismo, fornece e organiza a circulação de informações, o acesso a bens de serviço, a criação de imagens e modos de memorização e nos condiciona, a partir da operação dessas produções, a um corpo dominado, o que não significa dócil. No entanto, tomar consciência dessas operações que supõem um corpo passivo à disciplina não tem sido suficiente para se contrapor aos modelos de ação característicos do sistema colonial-capitalístico. Como, então, articular um corpo, seus movimentos e mobilidades, na cidade, também como campo de luta, e posicioná-los no interior desses discursos como uma prática pedagógica? Como este cotidiano inventa “maneiras de fazer” para outros espaços de vida e de afeto?

Embaixo de nós, o chão, em cima dele, a cidade. O conceito de cidade moderna, como modelo político, está atrelado à criação de um sujeito universal que corresponda às operações classificatórias da ordem social no discurso neoliberal. Segundo Michel de Certeau (1998), essas operações classificatórias compõem a estrutura de um sistema de articulação social com um conjunto de forças destinado a regular os espaços e sujeitos. Esse conjunto de forças tem o poder de gerir e eliminar o que em uma sociedade é considerado detrito, desvio e anormalidade para que seja transformado em categorias de representação. Para a filósofa Denise Ferreira da Silva⁵ (2022), acontece também outro efeito na produção de categorias na dinâmica da ordem do capital global, elas produzem racialidade. A autora elucida a violência que existe nas estratégias de representação, a ordem simbólica, jurídica e econômica, pois elas estão circunscritas e fundadas entre semelhança e diferença.

Portanto, a linguagem do poder na cidade, que também passa pelo corpo, compartimentaliza a vida e com isso o enunciado colonial-capitalístico introduz uma estratégia capaz de nos capturar, fazendo a vida produzir regulação. Mas a cidade também se faz de seus movimentos contraditórios e isso tem a ver quando um corpo, que passa pela cidade, toma a vida na ruptura das regulações das redes de vigilância com ações que escapam à disciplina, fazendo do espaço um espaço de *vida inventiva*. Proliferam nas cidades combinações de astúcias impossíveis de gerir. Caminhar é uma delas.

Embaixo da cidade, o chão, em cima dela, nós. É a partir dos limites onde escapam a visibilidade que Michel de Certeau diz viver “*os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo*” (CERTEAU, 1998). Os cruzamentos que constroem histórias múltiplas na cidade habitada são formados de trajetórias fragmentadas, alteração de espaços e apresentam uma sequência de percursos variáveis e, tal qual a linguagem ordinária, caminhar também implica a combinação de operações de estilos e uso nos espaços.

⁵ A filósofa, escritora e artista Denise Ferreira da Silva, em sua obra *Homo Modernus – para uma ideia global de raça*, faz uma cruzada filosófica a partir da filosofia pós-iluminista para analisar a força política da questão racial na sociedade contemporânea. Revelando as formas de categorias pela distinção entre semelhança e diferença, homem e outro, sujeito autodeterminante e outro produzem racialidade.



O estilo seria uma forma de ser no mundo, uma constituição linguística do plano simbólico. O uso remete a uma norma e define o fenômeno social por onde o sistema de comunicação se manifesta. Quando direcionamos nossa atenção somente para essas duas formas de práticas de espaço reduzindo suas capacidades apenas como presença utilitária do campo simbólico e como elemento de código deixamos de detectar seu campo de força, deixamos de lado as cartografias que marcam os encontros constituídos. Michel de Certeau (1998) em seu livro *A Invenção do Cotidiano* faz uma comparação do caminhar com o ato de falar. Quando ele propõe essa comparação, sugere que os processos de caminhar produzem um enunciado e dessa maneira podem oferecer, para além das críticas de representação gráfica e da paisagem, uma *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre. Para ele caminhar “*está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos - (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar*” (CERTEAU, 1998: 177).

Assim como corpo e voz são indissociáveis, as cartografias da enunciação pedestre vão se desenhando ao mesmo tempo em que os territórios vão tomando corpo, um não existe sem o outro. Isso, se considerarmos o corpo em sua singularidade afetiva e seu potencial expressivo. Ao atualizarmos o caminhar como produtor de práticas afetivas, produtor de enunciados, deslocamos os limites das determinações que um objeto fixa para seu uso. O caminhante então transforma o espaço em *outra coisa*, criando assim algo descontínuo, seja agindo na escolha dos significantes da “língua” espacial, seja deslocando o uso que fazemos sobre os significantes.

“*Não caminho sozinho*”, diz o artista e performer mineiro Paulo Nazareth que se autodenomina *luso-italo-afro-krenak* (FOLHA DE S. PAULO, 2013) e que ao escolher incluir o nome de sua avó materna Nazareth Cassiano de Jesus como nome artístico busca trazer as memórias individuais e coletivas de sua ancestralidade. “*Minha avó passa a ser essa espécie de carranca, né? Essa proteção*” (VIANA, 2019). Paulo entende que, ao construir os caminhos de suas ancestralidades de pessoa, o artista-obra passa a ser um mesmo corpo. O caminhar para o artista também está atrelado aos seus antepassados indígenas e africanos assim como os trajetos percorridos em sua infância quando sua mãe o matriculou – a ele e seus irmãos – em uma escola no centro da cidade, distante de onde eles moravam, para que aprendessem a se deslocar entre o centro e a periferia. Segundo Paulo, sua mãe dizia: “*para não ficar bobo, tem que aprender a andar, conhecer*” (NAZARETH, 2019). O artista ganhou grande destaque com suas ações de caminhada. Em 2011/2012, com seu trabalho *Notícias de América*, Paulo caminhou de Minas Gerais até Nova Iorque, onde uma das várias propostas da ação era não lavar os pés até chegar ao destino, no Rio Hudson, levando junto aos pés toda a poeira da América Latina. A partir dos registros documentados de sua performance, esculturas sociais, desenhos, cadernos e retratos em vídeo e filmes, Paulo nos apresenta uma América Latina plural e contraditória nas suas fronteiras. O artista usa histórias pessoais e históricas para refletir sobre as condições sociais, políticas e econômicas presentes nas Américas e para pensar noções de justiça social e resistência pacífica.

O arquiteto e artista Francis Alÿs, nascido na Antuérpia, radicado na Cidade do México, através de muitas caminhadas pela metrópole, estudou o cotidiano dentro e ao redor da capital, por meio de ações performativas. Em sua performance *o paradoxo da prática (às vezes fazer algo leva a nada)*, em que empurra pelas ruas da Cidade do México um bloco de gelo durante nove



horas até que ele se derreta completamente, o artista questiona a temporalidade acelerada da cidade, seus padrões de produtividades e os deslocamentos funcionalistas modulados pela cidade. Ele cria outras narrativas para o espaço público, evidenciando suas condições políticas e sociais, a partir da experiência estética de suas ações. O que seria da cidade se também nos propuséssemos a fazer algo que não leva a nada?

Ao caminhar, afirmamos, lançamos suspeitas, nos colocamos em risco e transgredimos as trajetórias que “falamos”. Esse modo de apropriação do espaço por um “eu”, aberto ao plano dos afetos, tem a função de introduzir outra circunstância a esse “eu”: a de estabelecer uma articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares. Quando nos lançamos a *fazer outras coisas com a mesma coisa*, como um convite a uma maneira coletiva e radical de imaginação política, isso é um gesto performativo.

Rua São Vicente de Paula – Depois da porta a 3 quilômetros e trezentos metros fora de casa

Ao longo dos anos, atuando como professor de teatro para crianças e adolescentes, venho me perguntando *o que é educar? E por que educar?* Tenho encontrado na performance, especificamente no programa performativo, uma maneira de seguir caminhando com estas perguntas. No entanto, não me proponho aqui a responder tais questões, tampouco a eleger quais elementos das práticas artísticas servem ou não para garantir *efetividade* enquanto proposição pedagógica. Interessa, nesse sentido, criar uma investigação teórico-prática de uma proposta artístico-pedagógica para ativar a performatividade do campo pedagógico, buscando certa inseparabilidade entre as áreas de conhecimento e de vida como método para ser experimentado. O que pode uma pedagogia pensada e ativada em conjunto com a prática da performance?

O campo pedagógico, especificamente o modelo de educação hegemônica, abrange práticas, discursos e estruturas institucionais para operar determinados fluxos de poder e conhecimento e, a imposição desses arranjos, também como condição simbólica, pode excluir um modo inventivo de si e do mundo nas práticas educacionais. Uma ordem regulada em redes e objetos de poder que funcionam como um modo de controle das subjetividades. Michel de Certeau (1998) recorre à categoria de "trajetória" e usa uma distinção para diferenciar práticas que se efetuam no interior das redes de poder dos espaços: estratégia e tática. Chama de estratégia os tipos de operações de cálculo ou manipulação das relações de força que se tornam possíveis quando um sujeito/instituição com poder e querer, como um exército, uma empresa, uma cidade ou instituição científica, encontra um lugar de onde pode gerir e impor as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças: os inimigos, clientes e seus concorrentes, objetos e objetos de pesquisa etc. As estratégias são ações que têm a capacidade de articular um conjunto de espaços físicos, elaborando assim lugares teóricos com sistemas e discursos totalizantes. A tática é definida como uma ação calculada pela ausência do outro, que aproveita as ocasiões e falhas que vão se abrindo na vigilância do poder proprietário para encontrar e prever saídas. É um movimento no campo do outro para estocar benefícios, opera como uma astúcia, criando ali



surpresas onde ninguém espera. Encontra nas circunstâncias uma possibilidade de fazer *outra coisa com a mesma coisa*.

A questão, aqui, não se reduz a discutir ambientes positivos e agressivos, mas encontrar em outras proposições pedagógicas um desvio para reconhecer e tensionar as operações da produção de subjetividade capitalística no campo pedagógico. Articulando, assim, outras relações sociais na confecção da força coletiva. Encontrando *estilos de ação, táticas e maneiras de fazer*, para burlar as determinações e a lógica dominante da produção de conhecimento.

Venho então, a partir de relatos bricolados⁶ e anotações, feitas em meu caderno depois de cada aula em uma ONG na cidade de Curitiba, desenvolvendo uma escrita dramatúrgico-performativa no interior de um método cartográfico⁷. Onde os relatos da minha atuação como professor-artista-pesquisador em um espaço não formal, no contraturno escolar, e os percursos casa-ONG, e ONG-casa, produzem o próprio campo de criação teórico-pedagógico-performativa.

Av. Presidente Arthur da Silva Bernardes – Depois da porta a cinco quilômetros fora de casa

O relato não conta um modelo reproduzido da prática, não se satisfaz em dizer um movimento. Ele o faz. Então, o que dizem os textos trazidos a partir da perspectiva do relato, o que podem dizer os caminhos de um professor? A imagem discursiva, com todas as suas idas-e-vindas, faz do relato uma contra-narrativa das classificações?

O pedagogo francês Fernand Deligny articula no relato de suas experiências institucionais, no centro social, no asilo e na classe especial na França, as analogias e metáforas para pensar a educação a partir do entendimento de “anormalidade” e do “desvio social” através da formulação do entendimento de “infância inadaptada”. Seu livro, *Os Vagabundos Eficazes – operários, artistas, revolucionários: educadores*, é um relato literário, um diário de suas relações com as pessoas, espaços e coisas desses lugares onde as narrativas de exclusão social abrem caminhos para práticas de inclusão. Atento às mudanças do regime de poder no pós-guerra, Deligny percebe nos sentidos do capitalismo a mudança de novas modalidades de violência que se baseiam em resultados de “adaptação eficaz” para a mão de obra, ao invés de pensar o cuidado dos indivíduos. Seus relatos, em tom de crônica, se distinguem por passagens de diferentes registros: coloquial, poético, descritivo, vulgar e reflexivo. Provocador, ele busca torcer a língua para fazer uma crítica à moral burguesa-católica que se intensificava no meio educativo. Desestabilizando o convencional de um texto teórico para trazer à tona o imponderável, para além das normas dos signos linguísticos, a sua ideia, no entanto, não se trata

⁶ Para Derrida (1971), o termo oriundo do francês *bricolage*, que significa um trabalho manual feito de improviso e que aproveita diferentes materiais, foi ressignificado como termo para o campo da literatura como sinônimo de colagem de texto em uma obra. Michel de Certeau (1994) utiliza a noção de bricolagem para representar um conceito onde a união de vários elementos culturais resulta em algo novo.

⁷ A cartografia é um método de pesquisa sobre a produção de subjetividade onde Deleuze e Guattari propõem um mapeamento das relações, dos processos e movimentos dos afetos e desejos para acompanhar a dimensão processual dos fenômenos.



de uma tentativa de naturalizar a inadaptação ou de sustentar uma passividade diante de questões como violência, injustiça social e a pobreza, mas sim de revelar as relações intrínsecas dessas pessoas “com problemas de ordem social”. É na noção de “circunstância” que ele entende uma dimensão importante para criar “meios” ao “inadaptado” – ele considera o educador como um “criador de circunstâncias”. E não são circunstâncias para criar um meio artificial, com intuito de desconectar a origem da realidade social do indivíduo, mas sim um espaço para ele descobrir suas aptidões. Dessa forma, podemos pensar que ele produz meios inventivos de si e do mundo para escapar às categorias como a do inadaptado e, principalmente, dos discursos que visam salvá-lo desta condição. A partir disso, os “vagabundos”, educadores, elaboram uma pedagogia da revolta, em que não se trata de amar os inadaptados, mas sim de ensiná-los a sobreviver em um mundo hostil – cuja hostilidade começa diante de suas origens sociais. A forma de escrita de Deligny, o relato, introduz o movimento no modo de pensar a educação. Um movimento que ocupa uma ação fundamental em suas formulações e que nos atenta às diferenças nas relações, disponíveis ao que nos circunda. A última palavra do livro é “esperança”.

Rua Professor Ulisses Vieira – Depois da porta a quatro quilômetros e trezentos metros fora de casa

A pesquisadora Leilah Landim tenta buscar na história e em definições objetivas “o que é uma ONG” e apresenta as seguintes definições: *“têm a ver com servir aos outros, não a si; mas não há quaisquer outros, e sim existem a serviço de determinados movimentos sociais de camadas da população oprimidas, ou exploradas, ou excluídas, dentro da perspectiva de transformação social”* (Landim, 1998: 24).

Aqui outras definições: *“são micro-organismos do processo democrático, referências, lugares de inovação e criação de novos processos. Ou espaços de criação da utopia democrática”* (De Souza, 1991: 142). As ONGs costumam ter uma relação de privilégio com campos sociais específicos, como o religioso, o acadêmico e ainda mais forte com o político, se tornando um lugar ambíguo entre a autonomia/dependência com esses campos, podendo determinar sua permanência a partir dos discursos nos contornos dessas relações. Apesar de suas diferenças institucionais, é possível observar que os espaços de contraturno e escolas têm incluído as atividades artísticas a serviço de um poder-saber normatizador.

Em seu texto, *“Escola é Lugar para as Artes?”*, Carminda Mendes André aborda as definições do autor Teixeira Coelho, em que diz: *“podemos diferenciar cultura e arte pelos modos como cada área aborda o mundo”* (Coelho apud Mendes, 2008: 91) e que *“a cultura é a convergência de tudo o que está disperso, é desejo de congregar, sua função é afirmativa para o coletivo para o consenso, para a unificação”* e a arte *“pensa pela lógica da transgressão, ela é risco, dissolve, abala”* (idem). Após abordar as definições de Teixeira Coelho, Carminda lança, nessa perspectiva, a seguinte constatação: *“Quando a arte é capturada pelas instituições, convertendo-se em bem cultural, ela acaba servindo de símbolo de convergência e de identificação com a realidade que aí está. Ela afirma a realidade, representando-a”*. (Mendes, 2008: 91).



De fato, as instituições, enquanto organizações, e a institucionalização da arte, enquanto processo, quando tomam valores por si com sua maneira de produzir bens e com sua maneira de produzir relações sociais, se tornam engrenagens fundamentais do poder. E eu não quero seu começo, nem seu fim. Eu estou no meio. O que acontece quando se coloca no meio e não dentro? Eu, professor-artista- pesquisador, falo desde a ONG, mas não estou circunscrito nesse ambiente. Falar disso me parece um falso problema, uma vez que o trabalho do artista já é desinstitucionalizar, de algum modo, os espaços.

A minha proposição não é da ordem macro-política. Trata-se de uma proposição que se dá na dramaturgia do encontro, que é micro-política. Sabemos que as relações de poder também atuam sobre as forças e ações no campo micro-político. A instrumentalização também tem objetivos micro-políticos. Segundo Sueli Rolnik, o primeiro objetivo da instrumentalização é *“neutralizar a força transfiguradora das práticas artísticas, reduzindo-as ao mero exercício da criatividade, dissociada de sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia”* (Rolnik, 2019: 94). A minha proposição pedagógica que acontece na instituição sem se institucionalizar é uma pedagogia radical. Uma pedagogia performativa, para anunciar vida e arte, sem separabilidade. Uma pedagogia fora da visão dicotômica coletivo/indivíduo, uma prática onde esses dois planos não se opõem, mas criam relações entre si e constroem relações de saberes múltiplos.

“O encontro é uma ferida”, dizem João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, em uma conferência-performance de mesmo nome (Fiadeiro, João e Eugénio, Fernanda, 2012: 01). Um encontro só é mesmo um encontro quando é percebido na sua aparição acidental, com sua potência que alarga o possível e o pensável, revelando outros mundos e outros modos de se viver juntos – a ferida. Um encontro, então, só está aberto a suas linhas de força quando está disposto a ofertar, aceitar e retribuir. O tempo está marcado e constituído pelas distinções entre semelhança e diferença e visa isolar o objeto de suas articulações históricas. A relação sujeito/objeto cria contornos para as conexões com o mundo e investe sua capacidade de produção de sentido dos encontros apenas para legislar diagnósticos de controle e classificação. Supondo que primeiro seja preciso saber para depois agir. Segundo João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, *“raramente paramos para reparar no acidente, são inúmeros os acidentes que poderiam ter se tornado encontro”* (Fiadeiro, João e Eugénio, Fernanda, 2012: 03). Desse modo, os encontros não alcançam seu potencial porque são prontamente decifrados e incorporados ao que já sabemos e às respostas que já temos. Não nos abalamos a ponto de notarmos o acidente como uma inquietação, como uma possibilidade de reformular perguntas, como causa para refundar modos de operar. Assim, tornamos o acidente uma manobra calculada da lógica dominante, destituindo dele o poder de afetar e ser afetado. Um acidente deve ser experimentado na força de uma catástrofe, colocando em jogo o quanto é desproporcional na sua diferença, na sua distância em relação às nossas expectativas e dos nossos instrumentos de decifração e interpretação. Nos colocamos sem a possibilidade de ignorar ou controlar o impacto radical do encontro. No entanto, este acidente-catástrofe pode não ser vivido como encontro também, já que a cisão entre sujeito e objeto ainda conserva sua capacidade de produção de sentido em diagnósticos, apenas inverte a lógica. Pois, sujeito e objeto são configurações históricas e não categorias transcendentais. Sem o controle que imaginávamos e julgávamos nos pertencer por direito, ficamos estáticos com a força e poder do acidente. Se instala então uma crise, e colocamos tudo em dúvida e buscamos os responsáveis, já que nem o “saber” pode ser aplicado e nem o que



“achamos”. Já que o que está em aberto agora é o “tanto faz” ou “tudo pode” do descontrole. Por isso, o experimental de um dispositivo pode colocar à prova as hipóteses de prática do sujeito e objeto, que para o contexto da ciência moderna, a sua distinção, existe para garantir que a produção do saber possa ser validada de maneira coletiva, ou seja, pela comunidade científica. As produções de conhecimento do padrão normativo colonial-capitalístico são capazes de desaparecer com produções de conhecimento que partem de um processo inventivo. O caráter inventivo nos coloca em movimento de transformação, não somente para fazer enunciados, mas para criar novos problemas, demandando práticas originais de indagação. Nesse contexto, o método da cartografia surge com o desafio de desenvolver o acompanhamento de práticas de processos inventivos e de produção de subjetividades para criação de elos; encontro-ferida, acidente-catástrofe, pedagogia-performativa.

Insistir nos encontros que têm a pretensão de saber antecipadamente o nome de cada coisa, seu enquadramento, a regularidade, nenhuma errância ou susto, sem se arriscar ou mediante a previsões do que vai ser nos sujeita a não formar elos. Mais que o domínio dessas produções, o que se deve esperar dos encontros é um conhecer do mundo através das composições. Então, se já não é possível seguir em uma existência acomodada pela hegemonia das elites capitalísticas, como fazer do encontro um acidente-catástrofe, que pertença ao conjunto de componentes de conhecer o mundo como uma sensibilidade? Como não fazer previsões na prática pedagógica?

É preciso tomar o mundo como uma invenção, sugiro. Detectar através dos signos e forças circulantes do encontro o que se tem, fazendo com o que se tem. Produzir com o que surge do encontro como acontecimento. Contudo, para experimentar esses cortes-feridas, nas engrenagens fundamentais do poder, é preciso declinar às respostas, declinar à insistência em definir o que são as coisas, seus significados, suas representações e o que elas querem nos dizer. Isso só acontece quando renunciamos ao que envolve a proteção do sujeito e do objeto, quando renunciamos o homem e o outro, o sujeito autodeterminante e o outro afetável. Desfazendo esse tempo, a matéria da vida surge como uma questão aberta. Resistir a ferida aberta nos aponta para a beleza que um acidente-catástrofe nos traz de um acontecimento que só dura enquanto não é.

Rua Professor Ulisses Vieira – Depois da porta a quatro quilômetros e trezentos metros fora de casa

Desenvolver um método cartográfico para pesquisa de campo no estudo da subjetividade não tem o objetivo de definir um composto de regras abstratas para ser executada. Não tenta dizer um caminho linear para encontrar um fim. A experiência do cartógrafo, no entanto, não impede que se estabeleçam algumas pistas para investigação de um processo de trabalho. A cartografia é um método elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que busca acompanhar processos, e não a representação de um objeto. A intervenção é um caminho e exige que o cartógrafo faça uma imersão no plano da experiência. Com isso, conhecer e fazer se tornam inseparáveis. Sendo assim, acompanhar um processo de constituição de subjetividade é conhecer a realidade. Entra na composição de cartografias, elementos processuais provenientes



da atenção do território, ativando assim uma virtualidade para perceber e potencializar algo que já estava lá – matérias fluidas, tendências, linhas em movimento. Fazendo do conhecimento um trabalho do método cartográfico, escavando espaços e compondo com restos arqueológicos. É através do cartógrafo que se dá a invenção, mas não por ele, pois não existe um agente de invenção. E isso acontece não porque o momento presente traz uma história anterior, mas porque o território também possui uma processualidade. Segundo Suely Rolnik, o cartógrafo é definido por um tipo de sensibilidade: “entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele, não há nada em cima – céus da transcendência -, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades, buscando expressão” (Rolnik, 2007: 66).

Av. Presidente Arthur da Silva Bernardes – Depois da porta a cinco quilômetros fora de casa

No cotidiano, a performance e a estética mudam conforme o lugar, de comunidade para comunidade, correspondendo a um contexto de especificidade cultural e histórica, tanto na aparição quanto em sua recepção. Segundo a professora de estudos da performance e fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política, Diana Taylor, “Dizer que algo é uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em outra.” (Taylor, 2013). A autora sugere também que a performance pode ser entendida como “uma lente metodológica” capaz de permitir que pesquisadores possam analisar eventos como uma performance. Como, por exemplo, gêneros, identidades sexuais, etnicidade, resistências e obediências sociais que são desempenhados e performados diariamente no contexto social. Compreender então essas ações no cotidiano como performance sugere que a performance, em conjunto com outras práticas culturais associadas, oferta um modo de conhecer. Ela funcionaria também, então, como uma epistemologia.

Os variados usos da palavra performance e as discussões de alguns teóricos do campo das artes em tentar localizar onde, quando e quais as proximidades ela tem em sua genealogia com as artes da cena ou as artes visuais não faz sentido para este trabalho. O investimento que faço nos estudos da performance vem mais daquilo que ela nos permite fazer do que daquilo que ela é. Ao pensar a performance enquanto campo de conhecimento e produção pedagógica para educação e as artes, busco mais as instâncias radicais do performativo do que as discussões da dicotomia teatro/performance. Entendo que as discussões que envolvem performances e espetáculo vêm de suas características de apresentações e, se ao escolher a palavra performance eu me coloco em disputa – ela é feita em direção à desprogramação e desestabilização do campo pedagógico pela prática performativa. Faço uma aposta na performance enquanto tática para pensar as práticas pedagógicas como uma ação que: “funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (Taylor, 2013). E por que a performance? Porque me interessa essa “lente metodológica” para “ver” e “construir” o mundo. Isso significa entender os fenômenos enquanto ações reiteradas: gênero, raça, classe, sexualidade: ações que se repetem e formam desvios de existir no mundo.



O que oferta a performance é uma instância entre arte e vida, ela pode ofertar ações de inseparabilidade entre elas, pois o gesto, a narração, o rito e as várias formas de utilização do corpo precedem a efetuação histórica e seus agentes de poder. Ao performar tentamos detonar simbolicamente novas alternativas para os panoramas do corpo como matéria de vida e significantes. A performance está, então, com a inscrição do corpo no texto da ordem como modalidade contestadora para abrir caminhos e agenciar corpos e afetos.

O conceito de performatividade surge a partir dos trabalhos de estudos literários, análise do discurso e tese dos enunciados de fala do filósofo da linguagem britânico JL Austin que a partir da análise e capacidade das palavras em determinados discursos denomina o performativo como “os enunciados que têm poder de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos” (Austin, 1990). O autor compreende que existem sentenças “que expressam ordens, desejos ou concessões e que, portanto, não apenas descrevem circunstâncias, mas criam condições para ações.” (Austin, 1990). Assim, o autor conclui: “Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras ‘Batizo etc.’. Quando digo diante do juiz ou no altar etc. ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando”. (Austin, 1990).

Rua São Vicente de Paula – Depois da porta a 3 quilômetros e trezentos metros fora de casa

Programa performativo, conceito cunhado por Eleonora Fabião (2013), artista e teórica da performance, é um procedimento composicional, que enuncia uma performance, possibilitando tal experiência. O programa é “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizada pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia” (Fabião, 2013: 04). A autora nomeia o procedimento como “programa” inspirado na leitura de “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Neste texto, os autores afirmam que o programa é o “motor de experimentação”. A partir disso, Fabião escreve: “Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política” (2013: 4). Nesse sentido, ações programadas em performance, se relacionam com o mundo encontrando caminhos alternativos na oposição arte e vida.

Sendo assim, caminhar com os pés virados para fora não é apenas mudar a posição física na ação de caminhar. É articular o programa/enunciado, criando, assim, dissonância e dissenso no trajeto.

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte, ao mundo estritamente como “arte”. O performer, ao suspender o pertencimento, não pertence a nenhum mundo: nem ao mundo, nem ao mundo da arte, nem ao mundo como arte. Não está em nenhum deles. E é exatamente ao não pertencer que o performer se autoriza a criação de diferentes tipos de chão, pés, trajetos e cidade. Ao articular o programa performativo



a uma pedagogia performativa, sua tentativa é não pertencer – nem arte, nem a educação e nem ao mundo. Mas é embaralhá-los todos. O que é arte? O que é educação? O que é mundo?

Para o Professor Sívio Gallo, educar “significa lançar convites aos outros; mas o que cada um fará – com estes convites, foge ao controle daquele que educa”. (Gallo, 2008: 15). Uma vez que *aqui* as reflexões das práticas pedagógicas se dão em movimento, em ação de deslocamento, venho propondo um trabalho que ao invés de construir um começo e um fim se dispõe a tensionar o sentido tradicional do método, sua produção de sentido e rigor do caminho, tampouco se trata de uma ação sem direção, pois ao reverter o sentido tradicional do método o que se busca é acompanhar processos e não representar formas, um tipo de conhecimento que não se separa dos afetos. Propor uma pedagogia desde seu caráter performativo é criar desvios do existir no mundo. Ela é, então, uma ação criadora e força performativa.

Rua Jeremias Maciel Perreto - Depois da porta já dentro de casa

“No hacer pedagogía para la escuela. No hacer arte para el museo. No hacer activismo para la política. No hacer performances para el espectáculo. No hacer escrituras para el aplauso. No hacer memorias para el monumento. No hacer canon para la disidencia. No hacer nombre propio para el pensamiento colectivo. No hacer identidad para el estado. No hacer rebanos para los ídolos. No hacer romances para el amor. No hacer cuerpo para el capital. No hacer animales para la humanidad. No hacer comunidad para lealtades serviles. No hacer saberes para administrar destinos. No hacer yotúelnosotrosustedesellos para organizar fronteras. No hacer sur para una galería de víctimas. No hacer es un programa revolucionario”.

Guaglione, F. et al. Flores: 185.)

Referências Bibliográficas

Austin, J. L. (1990). *Quando dizer é fazer – palavras e ações*. Artes Médicas.

Bona, D. T. (2020). *Cosmopoéticas do refúgio* (M. P. Duchiate, Trad.). Cultura e Barbárie.

De Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano. Vol. 1: Artes de fazer* (E. F. Alves, Trad., 3ª ed.). Editora Vozes.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). Introdução: Rizoma (A. G. Neto, Trad.). In *Mil Platôs* (Vol. 1). Editora 34.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). 28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos (A. G. Neto, Trad.). In *Mil Platôs* (Vol. 3). Editora 34.



- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Micropolítica e segmentaridade* (S. Rolnik, Trad.). In *Mil Platôs*. Editora 34.
- Deligny, F. (2018). *Vagabundos eficazes*. N-1 edições.
- Deligny, F. (2020). *Semente de crápula: Conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la*. N-1 edições.
- Eugênio, F., & Fiadeiro, J. (2012, junho). *O encontro é uma ferida*. *Culturgest*.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, 235–246.
- Fabião, E. (2010). Ações cariocas: 7 ações para o Rio de Janeiro. *Cavalo Louco*, 8.
- Fabião, E. (n.d.). Programa Performativo: o corpo em experiência. In *ILINX Revista do LUME* (No. 4, pp. 1–11).
<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>
- Flores, V. (2011). *Romper el corazón del mundo*. Editorial Continta Me Tienes.
- Folha de S. Paulo. (2013, março 24). Paulo Nazareth está ‘reinventando a performance’ com caminhadas. <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1266830-paulo-nazareth-esta-reinventando-a-performance-com-caminhadas.shtml>
- Gallo, S. (2008). Eu, o outro e tantos outros: Educação, alteridade e filosofia da diferença. In *II Congresso Internacional Cotidiano: Diálogos Sobre Diálogos*. Universidade Federal Fluminense.
- Giroux, H. (1983). *Pedagogias radicais*. Cortez.
- Guattari, F., & Rolnik, S. (1986). *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Editora Vozes.
- Harney, S., & Moten, F. (2013). *The undercommons: Fugitive planning & Black study*. Minor Compositions.
- Landim, L. (1993). *A invenção das ONGs: Do serviço invisível à profissão impossível* [Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Lepecki, A. (2012). Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha: Revista de Antropologia*, 13(1), 41–60.
- Mancini, B. S. C. (2017). Anotações sobre pedagogias radicais. *Revista NUPEART*, 16(2), 10–21. <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/10502>
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.



Mendes André, C. (2013). Arte como mediadora de afetos. *Rebento: Revista das Artes do Espetáculo*, 4, 123–130.

Mendes André, C. (2007). *O teatro pós-dramático na escola* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].

Mendes André, C. (2008). Escola é lugar de artes? In *V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. ABRACE.

Moten, F. (2020). A resistência do objeto: O grito de Tia Hester (M. A. Santos, Trad.). *Dossiê A Música e suas Determinações Materiais*. <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

Passos, E., Kastrup, V., & Escóssia, L. da (Orgs.). (2012). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Sulina.

Pupo, M. L. S. B., & Veloso, V. G. (2020). Ação cultural e ação artística: Territórios moveiços. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(2).

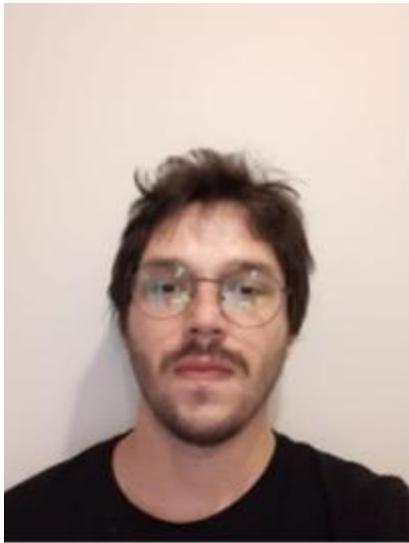
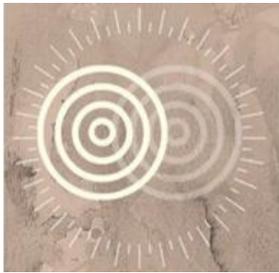
Rolnik, S. (2019). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. N-1 edições.

Rolnik, S. (2006). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Sulina; Editora da UFRGS.

Silva, D. F. da. (2022). *Homo modernus: Para uma ideia global de raça*. Cobogó.

Taylor, D. (2020). *Presente! La política de la presencia*. UAH Ediciones – Universidad Alberto Hurtado.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG.



Walter Pincerati Junior

k.pincerati@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



Cauê Kruger

cauekruger@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.



REVISTA DIVERSIDAD DE LAS CULTURAS

**Ciencias Sociales, Artes, Humanidades
Argentina... Brasil... Latinoamérica toda...**

ISSN: 2718-8310

IMÁGENES DE LATINOAMÉRICA



DONA DO MEU CORAÇÃO

DUEÑA DE MI CORAZÓN

OWNER OF MY HEART

Camil Gemael Neto¹

Desbravar a América Latina é um sonho que abracei desde que coloquei uma mochila nas costas. A mochila pequena, ainda na escola, me levou às aulas de história e ao fascínio pelos povos pré-colombianos: “De onde esses caras vieram? Como construíram monumentos e cidades tão espetaculares empilhando pedra sobre pedra?”. A mochila grande, já na estrada, me levou a ver a história com os próprios olhos; a sentir os cheiros, ouvir sotaques e línguas tão diferentes da minha, a experimentar sabores que eu sequer imaginava. Passar apuros, sentir frio na barriga, deixar o queixo cair ou as pernas amolecerem. E o mais legal de tudo: olhar no olho dos descendentes dos povos originários, de norte a sul, da Patagônia a Teotihuacan, e saber que essa terra infinitamente rica e tão colorida quanto um traje típico dos Quiché da Guatemala, é deles - os povos que estão aqui há milhares de anos. Esse pedaço de chão, empapado de suor e sangue, é o mesmo que deu a eles alimento, força e sabedoria para resistir e perseverar.

Claro que estar em Machu Picchu era um sonho de menino. E realizei. Mas melhor ainda foi perambular por aí, a esmo, pelas cidades, campos e matas latino-americanos. E como brasileiro, sinto falta da tão sonhada integração – um pouco mais viva entre os falantes da língua espanhola, mas tão distante dos falantes do português.

Nas corridas de cavalos em Todos Santos Cuchumatán, na Guatemala, pelas comemorações do Dia dos Mortos. Nas peças de ouro e jade das culturas Nariño ou Tairona, na Colômbia. Nas torres de pedra imponentes do Parque Nacional Torres del Paine, no Chile. Nas relíquias e histórias contadas por ex-revolucionários do movimento Sandinista em León, na Nicarágua. Nas cidades maias de Palenque e Tikal, esculpidas nas selvas mexicana e guatemalteca. Da herança dos Incas, Maias, Mapuches, Zapatistas de Chiapas. Tudo foi aprendido. Tudo valeu a pena, porque a alma latino-americana nunca foi pequena.

¹Jornalista, roteirista, editor e diretor de audiovisuais. Coordenador de edição da Caqui Filmes. Criador de conceitos, campanhas publicitárias e ações integradas de comunicação e marketing – online e offline.



Da Terra do Fogo ao Rio Grande, a mais bonita mistura de culturas, mesmo que tantas vezes injusta e desigual. Dona das sensações mais indescritíveis. Dona do meu coração viajante.



Camil Gemael Neto

camilneto@gmail.com

O currículo deste autor se encontra no rodapé da primeira página de seu artigo no dossier.