Primeiros *ensaios*





O SINO QUE ANUNCIOU A MORTE DE TIRADENTES PROCLAMOU A INAUGURAÇÃO DE BRASÍLIA.



Adolpho Bloch, Oscar Bloch Sigelmann, Nelson Alves, Dirceu Tôrres Nascimento, Justino Martins, Leonardo Bloch, Pedro Jack Kapeller, Daniel Caetano, Raimundo Magalhães Júnior, Murilo Melo Filho, Arnaldo Niskier, Zevi Ghivelder, Jacinto de Thormes, Nelson Sampaio, Wilson Passos, Nicolau Drei, Gervásio Batista, Jáder Neves, Jankiel Gonczarowska, Gil Pinheiro, Ivo Barreti.

Redação e Administração: Rua Frei Caneca, 511 - Tels: 32-4355 e 32-0300 - Rio de Janeiro.

Distribuição para todo o Brasil: Distribuidora Imprensa Ltda. — Rua do Senado, 192-A.

IMPRESSA E EDITADA POR BLOCH EDITÔRES S. A.



Primeiros ensaios

Publicação educativa da 34ª Bienal

Ministério da Cidadania, Fundação Bienal de
São Paulo e Itaú apresentam

bienal são paulo

Faz escuro

34ª Bienal de São Paulo

mas eu canto

PREFEITURA DE SÃO PAULO
EDUCAÇÃO

Itaú Cultural

A Educação Integral, para além dos tempos e dos muros da escola, é hoje um pilar fundamental das concepções pedagógicas contemporâneas, e se constitui em um dos pressupostos da política educacional da Rede Municipal de Educação de São Paulo.

Diretamente relacionada aos debates emergentes sobre a democracia, a diversidade, a cultura da paz, os direitos humanos, a ética e a sustentabilidade, a Educação Integral abarca em si os grandes desafios que estão e estarão presentes na vida das próximas gerações. São temas que a escola não pode se furtar a apreender, para daí extrair os processos do ensinar e do aprender. Na prática, estes se desdobram em conteúdos e experiências que precisam permear cotidianamente as aulas regulares, de forma transversal e interdisciplinar, garantindo a todos os estudantes a oportunidade de desenvolver a partir deles conhecimentos, habilidades, atitudes e valores.

Sem dúvida, a 34ª Bienal é uma oportunidade única para que os estudantes da cidade possam explorar, sob o prisma da arte e a partir de suas ramificações e contatos com a ciência, a história e as demais linguagens, visões e percepções de diferentes aspectos da realidade contemporânea. E mais ainda para os nossos educadores, que encontrarão na exposição um rico repertório de referências e ideias a serem incorporadas ao processo de ensino e aprendizagem.

É com enorme satisfação que a Secretaria Municipal de Educação mais uma vez renova sua parceria com a Fundação Bienal de São Paulo, fortalecendo os laços entre educação e cultura, uma aproximação sem a qual não é possível nem mesmo vislumbrar caminhos para o desenvolvimento do nosso país.

Secretaria Municipal de Educação

Com uma trajetória de mais de trinta anos, o **Itaú Cultural** consolida-se como uma das instituições mais atuantes no cenário cultural brasileiro. Por meio da escuta e da interação com o outro, o instituto reinventa processos de realização e dialoga com a sociedade.

Essa caminhada intuitiva e intelectual resulta em um pensamento sistemático e em atividades contínuas, entre as quais se destacam eventos relacionados às artes visuais, como exposições diversas, cursos, debates e apoios a parceiros. Com a Fundação Bienal de São Paulo, por exemplo, a parceria já soma onze anos.

Em 2020, na sede do instituto, em São Paulo, três mostras individuais irão rever a trajetória de artistas homenageadas: Sandra Cinto, Lygia Pape e Beatriz Milhazes. Enquanto exposição permanente, o Espaço Olavo Setubal segue apresentando a *Coleção Brasiliana*, que revela ao público aspectos da história do país por meio de pinturas, gravuras e manuscritos.

Há ainda outros programas, como a Ocupação Itaú Cultural e o Rumos Itaú Cultural, e o apoio a acervos e itinerâncias.

Ações de formação (cursos, palestras e atividades afins) e iniciativas no campo virtual (como o site **itaucultural.org.br**) contribuem, ao lado das frentes já citadas, para que o Itaú Cultural gere experiências transformadoras no mundo da arte e da cultura brasileiras. Porque inspirar e ser inspirado são matéria essencial à vida.

Itaú Cultural

A arte e a educação, embora operem com lógicas próprias, potencializam-se mutuamente quando relacionadas. Fomentar essa conexão representa compromisso assumido pelo Sesc, que tem nessas áreas dois dos principais nós de uma rede cuja vocação parecia consenso. A saber, a emancipação pela arte e pela educação – algo que vem sendo questionado por setores da sociedade.

Neste contexto, o Sesc reafirma a potência do binômio arte e educação, combinação que estrutura boa parte de sua ação. Momentos como este solicitam o fortalecimento de parcerias junto a instituições com propósitos afins. Assim, Sesc e Fundação Bienal dão mais um passo em sua parceria, realizando exposições simultâneas à 34ª Bienal nas unidades Carmo, Interlagos e Pompeia.

Em edições anteriores, esta parceria se desdobrou em seminários, encontros com o público e atividades de formação para educadores – conjugados à itinerância de recortes da Bienal em unidades do Sesc do interior do estado, contribuindo para a aproximação de novos públicos com a arte contemporânea. Dar sequência a essa cooperação, a ela agregando novas dimensões, reflete as perspectivas estratégicas de ambas as instituições, que ao unir recursos e capacidades conferem a abrangência requerida por essa plataforma histórica da produção artística contemporânea.

Sesc São Paulo

Patrocinar a 34ª Bienal de São Paulo é uma grande felicidade para nós. Desde 1951, a mostra mantém o compromisso de divulgar obras inovadoras, tanto no âmbito nacional quanto internacional, por meio de uma seleção admirável. Mais uma vez, o constante debate de conceitos e ideias – que é inerente à criação artística de qualidade – está presente nesta edição.

Nós nos identificamos com este objetivo e resultado. Inovar e saber escolher são parte do nosso dia a dia. Debater claramente sobre o que fazer e como fazer com excelência é fundamental para atingirmos os objetivos de nossos “stakeholders”.

Bahia Asset Management

SUMÁRIO

9 **Ensaios para uma trama inacabada de relações**
Fundação Bienal de São Paulo

19 **Entrevista com os curadores**
Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada

30 EM TORNO DOS RETRATOS DE FREDERICK DOUGLASS

Artista Neo Muyanga

33 **Sobre Frederick Douglass**

39 **Por que o abolicionista Frederick Douglass amava a fotografia**
John Stauffer

43 **Autorrepresentação, reprodutibilidade e circulação na imprensa negra: 1833–2019**
Nabor Jr.

Artista Daniel de Paula

57 **Teatro Experimental do Negro: uma perspectiva histórica**
Salloma Salomão Jovino da Silva

72 EM TORNO DO BENDEGÓ

75 **Bendegó: um sobrevivente espacial**
Maria Elizabeth Zucolotto

Artista Carmela Gross

89 **[O meteorito de Bendegó, no Brasil]**
Machado de Assis

Artista Gustavo Caboco

97 **"A gente resiste de um lugar fundado na nossa memória"**
Entrevista: Ailton Krenak

107 **Nas ruínas da floresta**
Paulo Tavares

120 EM TORNO DO SINO DE OURO PRETO

123 De sino a sina
Carla Zaccagnini

131 O mistério do conhecimento, os segredos do corpo
Christine Greiner

Artista Noa Eshkol

137 O sorveteiro
Rita Indiana

141 "Os sinos conversam entre si"
Entrevista: Nilson José dos Santos

Artista Eleonora Fabião

153 ENSAIOS PRÁTICOS

154 Modos de usar

156 Retratos de Frederick Douglass

166 Bendegó

176 Sino de Ouro Preto

187 Sobre os autores e os artistas

190 Bibliografia

199 Créditos

ENSAIOS PARA UMA TRAMA INACABADA DE RELAÇÕES

Fundação Bienal de São Paulo

Cada edição da Bienal mobiliza novas pesquisas, estudos e relações intensas, que se desdobram e se concretizam em uma grande exposição de arte. Elas resultam, além disso, em uma série de publicações e um programa de ações culturais e educativas com abrangência no tempo e no espaço ainda maior que a mostra. Desde sua 16ª edição, ocorrida em 1981, as Bienais de São Paulo se estruturam em torno de projetos curatoriais, elaborados, na maioria das vezes, por uma equipe de curadores.[1] Cabe a essa equipe selecionar artistas, definir uma estrutura conceitual para a mostra, pensar a articulação entre as obras e os espaços expositivos, além de uma série de outros processos – muitos deles invisíveis aos públicos – desenvolvidos em conjunto com as equipes da Fundação Bienal e com outros colaboradores.

Nesse contexto se inserem as publicações educativas das Bienais, editadas pela Fundação desde 1998. Essas publicações são sempre as primeiras a ser lançadas e se destinam a apresentar a educadores e estudantes – interlocutores historicamente

1 Vale lembrar que nem sempre foi assim. Quando a Bienal foi criada, em 1951, a função de selecionar artistas, por exemplo, cabia a um júri de seleção para participantes brasileiros, e aos comissários nomeados pelas delegações nacionais dos demais países participantes para artistas estrangeiros. Esse sistema perdurou, com alterações pontuais, até a instituição da curadoria geral. Ainda assim, as delegações nacionais e seus respectivos comissários só foram abandonados na 27ª Bienal, em 2006. A partir de então, a responsabilidade pela seleção de todos os artistas da exposição é apenas da curadoria geral.

importantes para as Bienais – conteúdos, conceitos, relações e práticas que emergem da proposta curatorial e das obras dos artistas participantes. Elas constituem a mediação de uma primeira aproximação entre cada Bienal e seus públicos potenciais, contribuindo para a difusão e a reflexão sobre a produção artística contemporânea.

Por ser o primeiro produto editorial de uma Bienal, a publicação educativa tem ainda uma especificidade em relação a outras publicações, como os catálogos ou o guia da mostra. Ela é um elemento fundamental das ações que antecedem a abertura da Bienal, nas quais seus conteúdos e práticas são experimentados e debatidos, gerando materiais, ideias e disponibilidades que podem se desdobrar (ou não) em uma visita à mostra. Essa precedência faz com que um dos principais desafios que enfrentamos ao conceber essa publicação seja o tempo. No período em que iniciamos sua elaboração, cerca de um ano antes da abertura da exposição, muitas das ideias e projetos para a mostra ainda estão tomando forma; diversos artistas estão sendo selecionados, convidados ou confirmados; muitas obras existem apenas na forma de um desejo. A Bienal está em pleno processo e ainda não é o que virá a ser meses depois da conclusão de nosso trabalho na publicação.

As diferentes soluções adotadas anteriormente para lidar com essa circunstância mostram que não existe uma forma – muito menos uma fórmula – predefinida para a publicação educativa de uma Bienal. Ela refletirá sempre, a seu modo, as especificidades e os questionamentos trazidos a cada edição da mostra.

34ª Bienal: enunciados e ensaios

Depois de uma primeira aproximação com algumas referências que orientam o projeto curatorial da 34ª Bienal, nos interessou a ideia de dar visibilidade ao que há de potente na condição indefinida em que trabalhamos durante o período de concepção da publicação. Isso nos pareceu se afinar com muitas das intenções e das questões que mobilizam a equipe curatorial, algumas delas apresentadas pelos curadores Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada em uma entrevista que pode ser lida na sequência desta introdução.

Uma dessas questões diz respeito à estratégia da curadoria na organização da exposição: dispor as obras em relação com objetos não necessariamente pertencentes ao campo das artes visuais, mas que carregam histórias e simbologias. Essa operação estimula a criação de relações entre as obras e a diversidade de significados, narrativas e associações que cada objeto mobiliza,

sugerindo sempre novos entendimentos. Entendimentos complexos, por vezes inusitados, mas, sobretudo, abertos às relações que cada pessoa possa criar. Esses objetos são chamados "enunciados".

Além dos enunciados, a noção de "ensaio" tem sido um dos aspectos que norteiam os trabalhos da 34ª Bienal. Para a curadoria, pode-se entender o ensaio como um espaço em que, com base nas relações que se criam ao longo do tempo, é possível ressignificar e amplificar aquilo que é ensaiado, sem a pretensão de se alcançar um resultado definitivo.[2]

Inspirando-se nessas estratégias e nessas ideias da curadoria, *Primeiros ensaios: Publicação educativa da 34ª Bienal* se organiza em torno de três enunciados: o meteorito do Bendegó, o sino de Ouro Preto[3] e um conjunto de reproduções de retratos do jornalista e abolicionista estadunidense Frederick Douglass.[4] Cada um desses enunciados motivou a criação de uma trama de relações entre textos, imagens e práticas, formando núcleos específicos que compartilham a seguinte estrutura comum:

- uma apresentação do enunciado por meio de imagens e de um texto introdutório;
- três entrevistas ou ensaios de autores convidados;
- obras de dois artistas participantes da 34ª Bienal, especialmente selecionadas ou comissionadas para esta publicação;
- um conjunto de práticas, que chamamos de "ensaios práticos", com foco em questões e relações sugeridas pelo enunciado.

Artistas, cientistas, poetas, pesquisadores, mestres e lideranças foram convidados a compartilhar saberes, conhecimentos e pesquisas na forma de textos, entrevistas ou obras de arte, a maioria deles inéditos, em resposta a significados e relações criados a partir de cada um dos enunciados. Os resultados desses convites compõem os três núcleos que formam a espinha dorsal desta publicação. Cada núcleo apresenta diferentes vozes e distintas perspectivas, unidas aqui pela potência simbólica e relacional exercida pelos enunciados, formando um conjunto de ensaios não sobre, mas da 34ª Bienal.

Esses ensaios – seja na forma de textos, imagens ou

2 Na entrevista realizada para esta publicação, os curadores Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada abordam um pouco mais a noção de ensaio na 34ª Bienal. Ver p. 19.

3 Sino da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos (conhecida como capela do Padre Faria), Ouro Preto, Minas Gerais.

4 Até a conclusão deste texto, a presença dos três "enunciados" na mostra ainda não estava confirmada.

propostas de práticas – são compreendidos como movimentos ou gestos iniciais em uma série indefinida; movimentos que não antecipam, não definem nem encerram, mas "ensaiam" a 34ª Bienal. Mais do que explicar a diversidade desses ensaios, interessa agora apresentar um pouco do processo que nos levou ao encontro de cada uma das vozes que aparecem aqui e, também, à criação dos ensaios práticos.

Meteorito do Bendegó

A história recente do meteorito do Bendegó nos remeteu às palavras *resistência*, *perenidade* e *resiliência*, e abriu dois caminhos de pesquisa. Sendo o Bendegó uma das principais peças do Museu Nacional, instituição historicamente fundamental para o fomento à produção científica no Brasil e que foi consumida por um incêndio em 2018, fomos levados a pensar na resistência da própria ciência, do conhecimento científico representado pelo museu. O segundo caminho de pesquisa que trilhamos partiu do reconhecimento de que os saberes e as cosmovisões dos povos indígenas no Brasil, conhecimentos construídos sobre bases não ocidentais, sobrevivem há séculos a violências e apagamentos físicos e simbólicos, encarnando, em sua "rexistência"[5] mesmo, o sentido das palavras "resistência" e "perenidade". Desses dois caminhos de pesquisa surgiram os nomes da professora Maria Elizabeth Zucolotto, curadora dos meteoritos do Museu Nacional, e do líder indígena Ailton Krenak, que participam da publicação, respectivamente, com um ensaio e com a transcrição de uma entrevista. Na sequência do texto de Elizabeth Zucolotto, que introduz o núcleo, incluímos uma crônica escrita por Machado de Assis em 1888, ano do traslado do Bendegó para o Museu Nacional e da abolição legal da escravidão no país, com a sanção da Lei Áurea no dia 13 de maio, fatos históricos que o escritor põe em relação.

5 O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro utilizou esse termo na aula pública que ministrou durante o ato Abril Indígena, realizado no Rio de Janeiro, em 20 abril de 2016: "Por isso tudo, a luta dos índios é também a nossa luta, a luta indígena. Os índios são nosso exemplo. Um exemplo de 'rexistência' secular a uma guerra feroz contra eles para desexisti-los, fazê-los desaparecer, seja matando-os pura e simplesmente, seja desindianizando-os e tornando-os 'cidadãos civilizados', isto é, brasileiros pobres, sem terra, sem meios de subsistência próprios, forçados a vender seus braços – seus corpos – para enriquecer os pretensos novos donos da terra". Cf. Eduardo Viveiros de Castro, "Os involuntários da pátria", 20 abr. 2016. Disponível em: http://www.raiz.org.br/os-involuntarios-da-patria-eduardo-viveiros-de-castro. Acesso em: 7 jan. 2020.

O último texto desse núcleo é um ensaio escrito em 2017 pelo professor Paulo Tavares, da Universidade de Brasília (UnB), inédito em língua portuguesa. Com base em pesquisas recentes na Amazônia, Tavares apresenta a ideia de que a presença das sociedades ameríndias na região teve e tem um grau de complexidade tão elevado que a floresta pode ser pensada como uma enorme "cidade", repleta de vestígios ou "ruínas" dessa presença. Isso o leva a reavaliar a noção de design instituída pela modernidade ocidental, concluindo que o aprendizado com a cidade-floresta amazônica e com os saberes daqueles que a cultivaram pode indicar outros caminhos.

Os retratos de Frederick Douglass

O estudo dos retratos e dos textos do escritor e abolicionista Frederick Douglass (1818–1895), que foi o homem estadunidense mais fotografado do século 19, nos motivou a pesquisar *autorrepresentação*, *circulação da imagem* e *visibilidade*. Em seus textos, Douglass refletiu de modo crítico sobre o poder social da fotografia; e os cerca de 160 retratos existentes do escritor mostram como ele contrariava conscientemente os estereótipos que definiam a percepção coletiva do que significava ser negro nos Estados Unidos durante as décadas de conflito pela abolição da escravatura naquele país. Com base nesses estudos, decidimos discutir regimes de visibilidade e de circulação de representações, deslocando nossa pesquisa para o contexto brasileiro, com enfoque em estratégias utilizadas por intelectuais e por artistas negros.

O jornalista e fotógrafo Nabor Jr., fundador e editor da revista *O Menelick 2º Ato*, foi convidado a contribuir com um ensaio sobre a imprensa negra brasileira, que existe desde a primeira metade do século 19 e que é pensada aqui em diálogo com Douglass, em razão de sua importância em inscrever a presença negra na sociedade brasileira a partir de seus próprios termos de representação. Com interesse semelhante, mas com enfoque no Teatro Experimental do Negro, convidamos o multiartista e professor Salloma Salomão Jovino da Silva para compartilhar suas pesquisas sobre a história desse grupo, que foi ativo entre as décadas de 1940 e 1950. Além desses ensaios, nos quais se discutem experiências ocorridas no Brasil, consideramos que seria imprescindível, pela importância histórica e pela estatura intelectual de Frederick Douglass, incluir neste núcleo trechos de textos de sua autoria, assim como um artigo publicado em 2015 pelo professor John Stauffer, da Harvard University, sobre a relação de Douglass com a fotografia.

O sino de Ouro Preto

O sino da capela do Padre Faria, na cidade mineira de Ouro Preto, e sua presença em diferentes momentos da história do Brasil, sempre ligada a importantes fatos políticos, mobilizou pesquisas em torno da *repetição* e da *diferença*, de *memória(s)* e *futuro*. Além disso, o próprio objeto, seus usos e suas funções sociais e simbólicas nos levaram a conhecer e a pesquisar a tradição do toque dos sinos nas cidades históricas mineiras, que é hoje patrimônio cultural brasileiro.[6] Por meio da linguagem dos sinos se transmitem a memória musical, marcada pela herança rítmica das percussões africanas, e os saberes incorporados dos mestres sineiros, mesclados aos códigos e a ritos da Igreja católica. Assim, o corpo como lugar de conhecimento, de produção da diferença e de manifestação de linguagens e experiências diversas se mostrou um caminho de pesquisa interessante.

Tivemos a oportunidade de entrevistar Nilson José dos Santos, um dos mestres sineiros da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei, atuante há 27 anos para perpetuar essa tradição. Referência reconhecida no âmbito nacional, o mestre compartilhou conosco sua estreita relação com os sinos, apresentando por meio de um relato pessoal algumas das especificidades do contexto mais amplo em que a prática se insere coletivamente na cidade. O interesse pelo corpo como ponto de convergência de diferentes fenômenos e como enunciador de epistemologias próprias nos levou também às pesquisas da professora Christine Greiner, ligada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), que colabora na publicação com um ensaio. Completam o núcleo do sino de Ouro Preto um pequeno conto da escritora, cantora e compositora dominicana Rita Indiana, e uma apresentação, com base em textos e imagens, escrita pela curadora Carla Zaccagnini.

Os pontos de vista da arte

Além das vozes presentes nos textos já mencionados, cada núcleo traz também o ponto de vista de dois artistas da 34ª Bienal sobre aquele enunciado. E é importante destacar esse aspecto, pois a

6 O toque dos sinos em Minas Gerais recebeu o título de Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), inscrito no *Livro das formas de expressão*, em 2009.

presença dos seis artistas que integram esta publicação tem um estatuto diferente em relação às publicações educativas de edições anteriores das Bienais. Nossa intenção não é apresentar os trabalhos desses artistas, seus contextos e processos criativos; nem apenas oferecer aos professores um conjunto de imagens para que sejam trabalhadas em sala de aula com base no estudo dos artistas ou por meio de propostas que as utilizem. A inserção dessas obras e reproduções de obras neste livro é entendida como mais uma voz – ou como mais um olhar (ou ambos) – sobre cada enunciado. Sua presença ressignifica os enunciados de acordo com os pontos de vista da arte.

Essa presença assumiu diferentes formas. Na maioria dos casos, ela deu origem a novos trabalhos, realizados em diferentes linguagens (desenhos, textos, colagens, jogo) especialmente para a publicação educativa. Foram por esse caminho as colaborações de Gustavo Caboco, para o núcleo do meteorito do Bendegó; de Neo Muyanga e Daniel de Paula, para o núcleo dos retratos de Frederick Douglass; e de Eleonora Fabião, para o núcleo do sino de Ouro Preto. Os trabalhos de Carmela Gross e Noa Eshkol são anteriores à publicação e sua presença abre-os para novos entendimentos, com base nas relações que estabelecem, respectivamente, com o meteorito do Bendegó e o sino de Ouro Preto.

Ensaios práticos

Inspirados em jogos e exercícios teatrais, os ensaios práticos incluídos na publicação convidam ao envolvimento do corpo, criando relações com linguagens que fazem parte do universo da arte contemporânea, como a performance, por exemplo. Eles também se distanciam de uma experiência direta com obras específicas, como ocorreu em publicações educativas anteriores, e propõem ensaios de percepção e criação com o corpo, que podem alimentar reflexões sobre seu lugar na experiência estética, seja ela qual for. Caberá a professores, educadores e mediadores, quando isso for pertinente a seus contextos e programas de atuação, imaginar e construir pontes possíveis entre os ensaios práticos e as obras com as quais desejem trabalhar.

Por sua diferença em relação aos demais elementos que compõem cada núcleo, optamos por reunir os ensaios práticos em um caderno autônomo. Essa, porém, é uma autonomia relativa, pois eles existem em função dos enunciados e complementam os conteúdos de cada núcleo, propondo outras formas de relação com as questões que cada um deles suscita. As propostas trazem sempre

a indicação do enunciado ao qual se associam, e se inspiram em focos relacionados a ele. Os ensaios práticos se organizam em dois tipos: os "ensaios de aproximação", voltados à interação em grupo, e os "ensaios de composição", direcionados à composição e ao improviso cênicos. A apresentação dos ensaios tem a forma de um passo a passo e sua realização requer sempre a presença de alguém que dê as instruções.

Como tem ocorrido nas últimas edições da Bienal, realizamos um laboratório com um grupo de profissionais da educação, que experimentaram os ensaios práticos e apresentaram sugestões para aprimorá-los.[7]

Relação, transparência, opacidade e aprendizagem

A elaboração da estrutura, dos conteúdos e das práticas apresentados anteriormente foi mobilizada pelo desejo de operar com os conceitos de *transparência* e *opacidade*, com base no contato que tivemos com o pensamento do ensaísta e poeta martinicano Édouard Glissant, uma das referências do projeto curatorial. Ao abordar esses dois conceitos no livro *Poética da relação*, Glissant menciona o exemplo do texto literário, discutindo-o nos contextos da aprendizagem e da tradução, entendidos como "dois mecanismos fundamentais da prática relacional". Tanto quem aprende quanto quem traduz procura devolver ao texto a transparência de uma intenção poética que as palavras tornam opaca. De acordo com o filósofo, aprendizagem e tradução se esforçam "por lançar uma ponte entre duas séries de opacidades: de um texto oposto a um leitor neófito, para quem todo o texto é considerado difícil (é o caso da aprendizagem), de um texto que se arrisca no possível de um outro texto (é o caso da tradução)."[8]

Quando decidimos que essa publicação deveria dar visibilidade a processos que estávamos vivenciando, e cujos resultados não era possível prever quais seriam, nos arriscamos em uma possibilidade parecida: lançar uma ponte que pudesse "traduzir" não a 34ª Bienal, mas algo de sua estrutura conceitual, para educadores e estudantes. Uma ponte por definição inacabada, inconclusa, a ser feita e refeita a cada nova travessia, que se lança numa busca de transparência das intenções que a sustentam, mas consciente

7 Agradecemos às onze educadoras que participaram, pela colaboração generosa, e também ao Clube dos Professores do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo, pela parceria na divulgação do convite.

8 Édouard Glissant, *Poética da relação*. Tradução Manuela Mendonça. Lisboa: Sextante, 2011, p. 111.

de que a opacidade é algo intrínseco, necessário e importante em qualquer relação. Porque, voltando ao pensamento de Glissant, o direito à opacidade é a garantia de que uma relação não se torne um exercício de dominação, imposição e redução dos outros aos nossos conceitos, medidas e valores. Em sua reivindicação pela opacidade, o filósofo afirma que o direito a ela

> [...] não é encerramento numa autarquia impenetrável, mas sim subsistência numa singularidade não redutível. As opacidades podem coexistir, confluir, tecendo tramas cuja verdadeira compreensão incidiria na textura dessa teia e não na natureza dos componentes. Renunciar, talvez por algum tempo, a essa velha obsessão de surpreender o fundo das naturezas.[9]

É nessa coexistência e confluência de opacidades que apostamos como uma estrutura potente para a construção de relações de aprendizagem com a 34ª Bienal. Assumimos que o ato de se relacionar contém em si mesmo uma potência de aprendizado, e que participar de uma relação em que se busque a transparência, sem deixar de se reconhecer as opacidades, é um ato educativo. Criamos uma estrutura em torno das relações que fomos capazes de construir com os enunciados da 34ª Bienal, com a colaboração de diferentes agentes, formando um conjunto de diversos. Seguindo a sugestão de Glissant, renunciamos a buscar o "fundo das naturezas" desses diversos, preservando suas opacidades e acreditando na potência das tramas tecidas por eles entre si e, a partir de agora, também entre os leitores da publicação. Confiamos que essa diversidade de vozes, visões e percepções em torno de um mesmo conjunto de questões pode tornar ainda mais férteis as relações de aprendizagem com a 34ª Bienal, pois a complexidade e a densidade dos conhecimentos e das realidades que nos cercam no(s) mundo(s) contemporâneo(s) exigem de todos e todas o esforço por não se relacionar com apenas um ponto de vista.

9 Ibidem, p. 180.

Entrevista com os curadores

Jacopo Crivelli Visconti
Paulo Miyada

Nosso trabalho na publicação educativa da 34ª Bienal tem se desenvolvido a partir dos *enunciados* que vocês estabeleceram para estruturar a exposição. Como e por que surgiu a ideia de trabalhar por meio de *enunciados*? Como funciona um *enunciado* dentro das operações curatoriais da 34ª Bienal?[1]

JCV A ideia de trabalhar dessa forma surgiu na primeira reunião que fizemos, no começo do ano [2019]. Ela apareceu de uma maneira muito mais tímida do que se tornou depois. Eu trouxe um exemplo de algo que havia feito em uma exposição[2] infinitamente menor, e que consistia basicamente na ideia de você apontar algo presente numa obra, ou uma leitura possível dessa obra, a partir de algo que não é uma obra de arte. O que estamos mais acostumados a fazer é criar relações entre obras, e só às vezes, através de algo que não é uma obra. Desse choque, a sua maneira de entender fica potencializada.

1 Entrevista com os curadores Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada, realizada pela equipe da Fundação Bienal em 29 de outubro de 2019, em São Paulo.

2 A exposição *Completely Something Else*, realizada no Point Centre for Contemporary Art, em Nicosia, Chipre, em 2016.

Depois, esse método de trabalho se tornou muito útil, do meu ponto de vista, para entendermos melhor o que estávamos tentando dizer. Fizemos uma primeira lista de artistas e então foram surgindo núcleos ou ideias, mas essas ideias ainda eram muito abstratas. Foi aí que entraram os enunciados, como algo que ajuda a definir, mas que não é impositivo e que não é 100% claro para ninguém. E isso é muito importante no projeto como um todo. Tem um espaço para a *opacidade*, no sentido que Édouard Glissant dá à palavra, que está sempre ali. Foi ficando pouco a pouco mais claro, pelo menos para mim, que esse modo de proceder era bem mais interessante do que trabalhar com temas definidos, e também mais coerente do ponto de vista das premissas gerais do projeto. Os enunciados são muito potentes poeticamente, mas ao mesmo tempo não se encerram em apenas uma leitura. Eles mais abrem do que fecham, na linha do projeto como um todo, aberto e poroso, mais dialógico do que dogmático. É aberto também a transformações.

PM Em termos curatoriais, estamos lidando com um desafio que é também dos escritores e dos artistas, um desafio do processo criativo. Não adiantaria fazer uma exposição toda estruturada por categorias estanques e depois simplesmente omitir essas categorias e dizer: "Olha, fique livre para fazer suas leituras sem contar com categorias". Porque as categorias estariam lá, imbuídas no trabalho. Você estaria apenas omitindo uma informação que foi estruturante. Então, acho que os enunciados cresceram porque, como o Jacopo está descrevendo, eles permitem que se pensem relações fortes, narrativas comuns, linhas de ressonância entre obras, de um modo não categorial. Porque os enunciados são polifônicos, polissêmicos, têm muitas camadas, muitas histórias.

Diferentemente de temas, os *enunciados* são elementos de naturezas distintas (corpo celeste, personalidade histórica, um objeto ligado a uma prática religiosa...) que podem levar a relações bastante abrangentes. Um dos nossos desafios na publicação tem sido pensar como podemos sustentar essa abertura de relações possíveis, ao mesmo tempo em que se busca a harmonia (no sentido musical) entre elas. Como tem sido esse processo no trabalho curatorial?

JCV Os enunciados são potentes exatamente porque podem ser lidos de muitas maneiras diferentes. E, de fato, isso é explicitado no modo como lidamos com eles na exposição e como os enunciados entram na publicação educativa, no sentido de que há sempre o objeto em si e o que se conta sobre o objeto. Sobre qualquer objeto, e principalmente se tão carregados de história e significado como os

enunciados, se poderiam contar muitas histórias, e essa consideração leva ao fato de que das obras ao redor dele também se poderiam depreender várias interpretações. Isso também se aproxima do que Glissant dizia da opacidade, de que eu não preciso entender tudo, eu e você podemos ter uma relação sem que você seja completamente transparente ou compreensível para mim, ou vice-versa. Esse "não ser transparente" quer dizer que, dependendo de onde alguém olhe para você, você vai dizer coisas diferentes. Os enunciados funcionam como o monolito do filme *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968), dirigido por Stanley Kubrick. Ninguém sabe o que é aquilo. Se é algo religioso, um meteorito que veio do espaço... Cada um vê aquilo de uma maneira. A leitura que você faz diz mais sobre você do que sobre o enunciado.

PM Tanto as obras quanto os enunciados – por se tratarem de elementos específicos, com sentidos, articulações, linguagens e histórias específicas – tornam muitas relações possíveis, mas cada relação se torna específica, própria e única. Ao olhar cada uma de modo próximo, na maneira como lemos os escritos do Glissant, o mais bonito é entender a ideia de relação como uma via de mão dupla. Ou seja, na medida em que você aproxima uma obra de um enunciado, para utilizar esse exemplo, você permite que a obra seja lida de uma forma específica, naquele momento, dependendo de quem a lê. E, ao mesmo tempo, aquela obra possibilita olhar para aspectos daquele enunciado que você não olharia, porque ele já tem uma história tão forte que parece a única coisa a ser dita sobre ele. Então, você está sempre provando que as coisas se contaminam e se transformam.

Vocês podem comentar como chegaram aos enunciados que estruturam a publicação educativa?

JCV Francesco [Stocchi] sugeriu, na primeira reunião que tivemos, que olhássemos para o Museu Nacional, e o meteorito Bendegó nos pareceu desde o começo um símbolo fortíssimo de resistência, mas não uma resistência no sentido do heroísmo. É uma resistência que independe da vontade; na verdade, tem um sentido muito próximo da maneira como Eduardo Viveiros de Castro fala dos povos indígenas, para quem, ele diz, existir e resistir são praticamente a mesma coisa. A ideia do sino veio da Carla [Zaccagnini], porque ela já tinha escrito um texto sobre ele e compartilhou com todos. Quando começou a se definir que um dos assuntos que reapareciam e que desejávamos discutir era a ideia de repetição, esse objeto foi emergindo, cada vez mais forte. E o Frederick Douglass eu trouxe para o grupo

por causa do fascínio pela imagem dele que se repete, esse conjunto enorme de imagens ao longo da vida dele etc. Evidentemente, o que mais causa impacto ao conhecer sua história é o papel que ele teve no abolicionismo, portanto, uma discussão sobre a escravidão, bem relevante no Brasil ainda hoje. Mas neste contexto, isto é, no contexto de uma exposição, em que a reflexão sobre o poder da imagem é particularmente central, vamos enfatizar outro aspecto, que é exatamente a consciência profunda que ele teve da importância da circulação da imagem, e de uma imagem muito controlada, no âmbito de sua atuação como abolicionista.

PM Em todos esses casos, estamos vendo o cruzamento da história com H maiúsculo com vidas e trajetórias particulares de objetos, de obras, de ideias... E isso talvez não seja gratuito. Voltando para o Glissant, ele sempre começa mapeando um cruzamento do que é a história, a história da escravidão, a história do tráfico negreiro, a história dos abolicionismos, das independências, e presentifica aquilo como *uma* vida, *um* conjunto de vidas, *um* povo, *uma* identidade. A experiência de uma pessoa no porão de um navio negreiro, essa possibilidade de trabalhar no micro e no macro, e ver como essas coisas ressoam. E acho que talvez isso tenha a ver com o modo como estamos trabalhando a relação dessa Bienal com o momento histórico que vivemos. Que não é tanto "vamos retratar o que está acontecendo" ou "vamos fazer a crônica do presente", como os jornais fazem. Nem vamos explicar todo o presente e utilizar as obras artísticas como lições de uma aula de sociologia ou de história. Mas vamos ter muita consciência de que, ao fazer ou ao encontrar arte, você o faz no interior de uma grande história que provoca operações para além daquelas que consegue prever.

O que é, para vocês, a *poética do ensaio*? Como a equipe põe em prática o *ensaio* no processo curatorial e nas relações que propõe?

JCV Você pode entendê-la de muitas maneiras diferentes. A primeira é que expandimos a Bienal ao longo do ano[3] e iremos, portanto, "ensaiando-a" a partir de fevereiro até a grande exposição de setembro. E é uma ideia de ensaio, obviamente, cujo grande desafio é fazer

3 Os artistas presentes nas mostras individuais, acompanhadas de performances, que antecedem a exposição maior em setembro de 2020 são, respectivamente: em fevereiro, a peruana Ximena Garrido-Lecca (1980, Lima, Peru) e o sul-africano Neo Muyanga (1974, Soweto, África do Sul); em abril, a brasileira Clara Ianni (1987, São Paulo, SP) e o argentino León Ferrari (1920–2013, Buenos Aires, Argentina); e em julho, a estadunidense Deana Lawson (1979, Rochester, Nova York, Estados Unidos) e o brasileiro Hélio Oiticica (1937–1980, Rio de Janeiro, RJ).

com que mesmo o momento culminante desse processo todo – a abertura da mostra coletiva no Pavilhão, em setembro de 2020 – seja lido como um ensaio, e não como algo fixo ou definitivo. Mas, além disso, há a ideia do ensaio na maneira como o [artista belga radicado no México] Francis Alÿs fala de ensaio. Essa palavra reaparece em várias obras, textos e entrevistas dele, como metáfora para falar da história da América Latina desde a invasão – não diria descoberta nem colonização. A leitura de Alÿs dessa história é que ela é constituída por ciclos periódicos em que, em algum momento, todo mundo tem a sensação de que as coisas estão melhorando, se afinando e chegando a algum lugar, mas daí algo desafina e tudo volta à estaca zero. E neste momento histórico específico que estamos vivendo, essa imagem é muito presente. Quando começamos a trabalhar na 34ª Bienal, a situação do Brasil, com um governo afirmando que nunca houve ditadura e trazendo, ao mesmo tempo, os militares de volta ao sistema político, indicava claramente essa repetição (ou "ensaio", citando Alÿs) da história. Mas, nas últimas três semanas, observamos esse fato se repetir com rapidez impressionante e assustadora pela América Latina, com manifestações e conflitos na Argentina, Peru, Chile, Bolívia, Equador, sem falar da situação já crônica na Venezuela. Nesse contexto, eu considero a ideia de ensaio muito forte porque, de novo, é uma palavra que você pode ler de duas maneiras totalmente distintas. Uma que indica o esforço de se ensaiar repetidamente, mas também, de maneira aberta e transparente, a construção coletiva de algo. E a outra que é uma referência direta ao que de mais dramático, histórica e politicamente, vivemos por aqui.

PM

Em francês, a palavra é muito boa, *répétition*, que se refere tanto ao ensaio como ao treino para se aprimorar uma dança, um cálculo ou o que quer que seja, quanto à ideia de reiteração e retorno. Isso também remete ao título *Faz escuro mas eu canto*, em que se retoma um verso de 1963 do poeta Thiago de Mello, que já durante os anos 1960 teve várias ênfases, diversas leituras conforme dialogavam ao redor do verso. Quando se retoma esse *Faz escuro*, também está se falando que certo escuro está de volta ou jamais foi embora – no sentido da repetição de uma história que não se resolve, marcada por promessas falsas, violências que retornam. Mas surge o *mas eu canto*, que traz algum nível de esperança de que se possa romper o ciclo. Os grandes historiadores que estudamos, como Giorgio Agamben e Walter Benjamin, têm essa perspectiva de que estamos olhando para a repetição da história porque é um dever que se pode ter em relação à história, mas também uma expectativa de que algo de sua repetição possa ser rompido. Neste momento, parece muito

difícil enxergar essa possibilidade, mas a história também mostra a pertinência de algum nível de esperança, de algum nível de resiliência, de continuar cantando, pensando, refletindo, agindo, porque o ponto que olhamos para nos referenciar nos momentos mais escuros é sempre um desses pontos de insistência e de luz.

Vocês podem comentar mais sobre o título, *Faz escuro mas eu canto*?

JCV Tem muitas pessoas em nosso contexto, e não só em nosso contexto, que acham que no momento de dificuldade e de necessidade de resistir não é possível falar de outra coisa. Mas também há outra visão, que é um pouco o que estamos propondo na Bienal, que defende que, exatamente nesses momentos adversos também é importante falar de outras coisas. Ou seja, não é pelo fato de cantar que não se percebe que o momento é dramático ou "escuro". Para mim esse gesto é de coragem, não de alienação nem muito menos um querer fingir que está tudo bem. As histórias clássicas de [Claude] Monet pintando ninfeias, ou do [Giorgio] Morandi pintando garrafas durante as guerras mundiais eu vejo como uma defesa de algo essencial na alma humana, mesmo no momento de maior dificuldade. Acho que é importante, no momento que vivemos, também lembrar desses exemplos de resistência de uma criação poética e do que eu considero um esforço para ver a beleza do mundo, mesmo quando parece que não há nada de belo.

PM Quando você olha para o meteoro e quando você olha para a história dos povos indígenas, fica claro que, dependendo do sujeito da história, muda o referencial do que é o escuro que se faz agora. Da perspectiva dos povos indígenas da América Latina, por exemplo, não há simplesmente a catástrofe deste mês, deste ano, dos últimos cinco anos. Existe uma catástrofe sombria há pelo menos quinhentos anos. Esse "faz escuro" também pode ser lido em profundidades históricas, amplitudes e densidades diferentes. Lógico que todas elas se alimentam, mas, às vezes, a sensação de que é preciso reagir ao agora e às notícias da última semana pode alimentar uma leitura histórica muito narcísica, no sentido de que você olha e entende os problemas do mundo com base naquilo que o atingiu hoje. Mas, necessariamente, a profundidade é maior. Se algo o atingiu é porque já havia uma situação estrutural mais profunda e antiga.

Uma das leituras que tem nos inspirado na criação desta publicação é *Poética da relação*, de Édouard Glissant, referência que foi apresentada por vocês logo no início dos trabalhos na 34ª Bienal. Vocês poderiam comentar a presença de

Glissant entre as referências curatoriais, especialmente essa relação entre transparência e opacidade?

JCV Uma Bienal é um âmbito no qual as reflexões de Glissant ecoam de maneira muito especial, pela presença de artistas do mundo todo, que é algo muito próximo, na filosofia de Glissant, da maneira como ele introduz a ideia de opacidade e transparência. Todos esses artistas vêm de lugares distintos, de culturas e formações únicas, e o entendimento que o outro pode ter daquilo que eles estão fazendo jamais é completo. Isso para mim se relaciona também com um convite que Glissant faz recorrentemente, que é falar na sua língua, mas sentindo-se perante todas as línguas do mundo. Trata-se de admitir que aquela diversidade que você não entende é essencial para a sobrevivência da parte que lhe diz respeito, da parte que você entende. Na construção de qualquer Bienal, essa deveria ser uma premissa óbvia. Mas o fato de você encontrar esse tipo de referência ajuda muito a estruturar o pensamento. Agora, no que diz respeito à opacidade e à transparência, principalmente à opacidade, tentamos ter isso como norte. Ou seja, nunca temos a ambição de explicar as coisas do começo ao fim, porque nossa visão é a mesma do Glissant, de que sempre há uma parte do outro, uma parte grande ou pequena, que você não vai entender. E o esforço que se faz é para que você tenha uma relação com esse outro, mesmo não o entendendo. Isso para mim é a questão fundamental. Agora, tem o outro polo dessa relação, que é a transparência, que talvez seja algo de que se fale menos, porque a maneira como Glissant fala de opacidade é bonita, é fascinante, mas a transparência para nós é um termo que surgiu nas discussões talvez até mesmo antes da opacidade. A transparência é um termo que, normalmente (não em Glissant, mas no entendimento corrente) é considerado positivo. E começamos a ver exemplos de obras ou de artistas, de reflexões, em que essa transparência, na verdade, é uma falsa qualidade. Transparência que fica só na superfície, mas na verdade esconde mecanismos de poder, estruturas de poder que se perpetuam. Ao olhar para este prédio [o Pavilhão da Bienal], teoricamente transparente, um ícone modernista, toda a arquitetura modernista na verdade fez isso. É uma arquitetura teoricamente transparente, mas que tem sido utilizada – o [Oscar] Niemeyer é um exemplo ótimo disso – como arquitetura de poder, que preserva as mesmas estruturas. Então há na opacidade uma leitura convencional como algo negativo, que Glissant desconstrói, fazendo-nos ver o lado positivo, e há também uma interpretação positiva da transparência, que, por sua vez, pode ser questionada. O León Ferrari, com *Palabras ajenas* [Palavras alheias] (1967), é exemplar nesse sentido.

Ele toma da maneira mais transparente possível as coisas que surgem na mídia. São teoricamente transparentes, mas na verdade elas escondem tudo que há por trás. Essa polaridade entre transparência e opacidade e onde estão o negativo e o positivo é essencial na maneira como estamos construindo a exposição. E tem tudo a ver com o que eu estava falando antes, que a maioria dos termos que usamos sempre tem essa ambiguidade, essa ambivalência, que é muito mais rica do que se você apenas considerasse a opacidade ruim e a transparência boa ou vice-versa.

PM

E possivelmente na exposição o Glissant também deve reaparecer numa discussão sobre um modo contemporâneo de lidar com a identidade e com as polarizações da sociedade. Tem um aspecto muito forte no Glissant, que reconhece a especificidade e a potência de grupos e indivíduos, mas não edifica essa especificidade das identidades como um lugar essencialista. Ou seja, que por você ter uma origem, está essencialmente destinado a reiterar a imagem e a semelhança dessa identidade. E, especialmente, ele é muito crítico a qualquer mito de pureza ou de origem única, entendendo que a ideia de um mito de pureza e de uma origem única é uma ferramenta ficcional criada para justificar um projeto civilizatório, conquistador, ocidental, europeu, e que a crítica pós-colonial deve se basear na demolição de premissas de pureza original. Ele não aplica isso aos projetos anticoloniais ou pós-coloniais. Ele promove e pensa uma religação que não é retrocedente e separatista, mas caminha em direção ao maior nível de caos, como ele diz, ou de entropia, de contaminação, de "crioulização". Esses são todos desafios muito difíceis em qualquer momento. E hoje, mais ainda. Eu diria que há fraturas sociais muito expostas, à flor da pele, na rua, materializadas em toques de recolher, em perseguições, em fronteiras fechadas, em extermínios. Torna-se difícil vislumbrar que seja possível uma solução que não ocorra por meio de uma cisão ainda maior, desejosa do expurgo do seu adversário. É a partir dessa hipótese que o autor trabalha, então; e não é que a Bienal pretenda explicar isso, mas ela assume esse desafio glissantiano como um desafio para o modo como as discussões de identidade podem ser feitas ao longo da Bienal. Assim, é muito especial, por exemplo, que no vídeo de uma entrevista com Manthia Diawara, o Glissant fale sobre o jazz norte-americano. É uma leitura muito pregnante do que pode ser a relação com a história, com a identidade, com a arte e com a política, porque ele encontra no jazz uma espécie de (des)recalque de uma dor ancestral, negra, marcada pela travessia forçada do Atlântico, mas ele não atribui isso a um processo linear, discursivo. Ele fala quase

como se aquela dor, aquele sofrimento e aquela necessidade de manifestação política, social, cultural, soassem através da música e não fossem narrados linearmente. Isso é uma hipótese muito complexa e considero que, de várias maneiras, a escolha dos artistas e dos trabalhos está atenta a como outros processos análogos ou complementares a esse podem estar acontecendo hoje.

Outro autor que também apareceu entre as referências curatoriais é o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, com suas pesquisas sobre o perspectivismo ameríndio. No perspectivismo existiriam tantos mundos quanto sujeitos capazes de ocupar pontos de vista. Na publicação, essa ideia tem nos interessado para pensar a coexistência de diferentes visões e relações que podem surgir a partir de um mesmo objeto. Como a noção de perspectivismo tem aparecido ou inspirado o processo curatorial?

PM O que chamaríamos de "um sujeito", na verdade, pode fazer-se múltiplo no curso de sua vida. Além de serem muitos mundos, dependendo da perspectiva, cada ser não está destinado a habitar só um deles. Existem processos de vida, morte, passagens rituais e negociações possíveis que possibilitam essas passagens, que, em geral, são conflituosas, traumáticas, marcadas por antagonismos. Existem processos previstos de que, ao longo de um ciclo, você habite vários desses mundos, o que também é radicalmente diferente da nossa noção europeia de sujeito.

JCV Para mim, Viveiros de Castro traz várias questões que são importantes na Bienal. Primeiro, por sua figura, neste momento, e a defesa radical que ele faz dos direitos indígenas, que por si só seria suficiente para tê-lo como referência. O segundo aspecto, que para mim é fundamental, está no primeiro capítulo de *Metafísicas canibais*.[4] No final desse capítulo, ele deixa muito claro que tudo o que está falando é um estudo antropológico, mas é também filosofia. Isso é um passo a mais que ele dá, que justifica uma leitura mais livre e mais metafórica dos seus escritos, e é essa leitura livre que trazemos para a exposição. Assim, podemos trabalhar com a ideia do perspectivismo de uma maneira mais livre. Essa ideia de olhar as coisas de maneira diferente, de acordo com o lugar que você ocupa naquele momento. Mas há também outro momento que interessa, que se encontra em *A inconstância da alma selvagem*,[5] também de Viveiros de Castro,

4 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify; n-1 edições, 2015, pp. 19-32.

5 Idem, *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

quando o autor passa quase um capítulo tratando da noção de relação. Ele diz que a relação é o que define a sociedade ameríndia. A relação que se cria não com seus cunhados e com sua família, mas com seu inimigo mortal. Viveiros de Castro afirma que a relação mais estreita que você cria é com aquele que o mata ou com aquele que você mata. Simbolicamente, quem mata se torna marido da mulher de quem ele matou, pai de seus filhos. Para mim, tem uma analogia interessante que pode ser traçada entre essa maneira de falar de relação e a maneira como o Glissant fala de relação. Isto é, começando sempre, como Paulo bem lembrou, pela escravidão, pelo genocídio, pela morte, mas mesmo assim aceitando que isso também pode levar a novas relações e a sociedades muito mais interessantes e fascinantes que as europeias, "de raiz única", como Glissant diz. Essa ideia da relação como o elemento que constitui a sociedade, mesmo entre grupos inimigos e até com quem te mata.

PM

São dois pensamentos que enfatizam a relação e são críticos aos essencialismos. O do Glissant é parte da crítica ao processo colonial, político, de linguagem e de identidade. E o pensamento do Viveiros de Castro alcança um nível cosmogônico e existencial, que se faz também social.



Em torno dos retratos de Frederick Douglass



"Antes de renunciarmos às imagens, devemos arriscar um comentário, que não foi expresso antes e que será, talvez, colocado na conta da nossa vaidade negra; e talvez não o seja injustamente, mas nós o apresentamos pelo que ele possa ter de válido. É o seguinte: os negros não podem obter retratos imparciais nas mãos de artistas brancos. Parece-nos quase impossível que os brancos representem os negros sem exagerar grosseiramente seus traços característicos. E o motivo é óbvio. Os artistas, como todas as pessoas brancas, adotaram uma teoria a respeito dos traços que distinguem a fisionomia do negro. Ouvimos muitas pessoas brancas dizerem que 'os negros são todos parecidos', e que elas não conseguiam distinguir os velhos dos jovens. Essas pessoas associam o rosto negro a ossos malares proeminentes, narinas distendidas, nariz achatado, lábios grossos e testa recuada. Fortemente impressa na mente de um artista, essa teoria exerce poderosa influência sobre seu lápis, e muito naturalmente o leva a distorcer e a exagerar essas peculiaridades, mesmo que elas mal existam no original. A tentação de produzir a aparência do negro e não da pessoa é muito forte; e muitas vezes leva o artista, assim como o intérprete, a 'ultrapassar a modéstia da natureza' [William Shakespeare, *Hamlet*, ato III, cena 2]. Há grande variedade de formas e de feições entre nós, e é raro encontrarmos um rosto que contenha todas as características usualmente atribuídas ao negro; e há aqueles nos quais as marcas de descendência africana (embora a cor da pele permaneça a mesma) desapareceram inteiramente. 'Sou negra, mas sou bela' é uma verdade hoje, tanto quanto o foi nos tempos de Salomão ["Cântico dos cânticos", 1: 5. Antigo Testamento].

Talvez não fôssemos mais imparciais que nossos irmãos brancos, caso tentássemos retratá-los. Da mesma forma, iríamos desenhar seus lábios demasiado finos, o nariz muito afilado e arrebitado, suas bochechas parecendo um lampião, os cabelos bem escorridos e sem vida, e o rosto, de modo geral, muito cadavérico. Mas devemos deixar de lado as imagens, e nos consolarmos como Thomas Whitson fez certa vez, quando disse que ficaria bonito no dia em que a opinião pública mudasse. De nossa parte, gostamos do nariz grande, seja ele achatado ou afilado, não importa, e este é o ponto. Cada um com seu gosto, desde que não se infrinjam os direitos humanos."

Frederick Douglass, "Um tributo ao negro". *North Star*, 7 abr. 1849
(tradução de Alexandre Barbosa de Souza)

Neo Muyanga







bree street
cape town
8001

7 Nov 19

dear Paulo & Ana and Jacopo,

i was thrilled to read the 1861 address in boston given by Douglass that you sent: from the outset his intention is to convulse the assumptions of what his audience might have imagined were the boundaries that contain what ruminations a (former) slave may aspire to hold. he talks of the facility to perceive and to make pictures (and music) as defining features of what it means to be a human. and we know he is speaking during a moment when, likely, not all of those listening are entirely convinced that 'a black' belongs naturally to the race of human too.

his incisive comment about the extent to which the catholic church comprehends the mesmeric effectiveness of images is striking, as is his observation that images are key to 'the making of our presidents'. in a sense, we have fashioned ourselves into little gods who fashion little gods...

in this, our era of the perennial invention of reality by images-on-screen, his comment that, 'the winner, in order to outvote, must out laugh his adversary' carries a distinctly now valence.

yes, i do have more images along the lines of what i sent you previously.
these are a selection of demiurges.

warmly,
neo

bree street
cidade do cabo
8001

7 de novembro de 2019

caros Paulo & Ana e Jacopo,

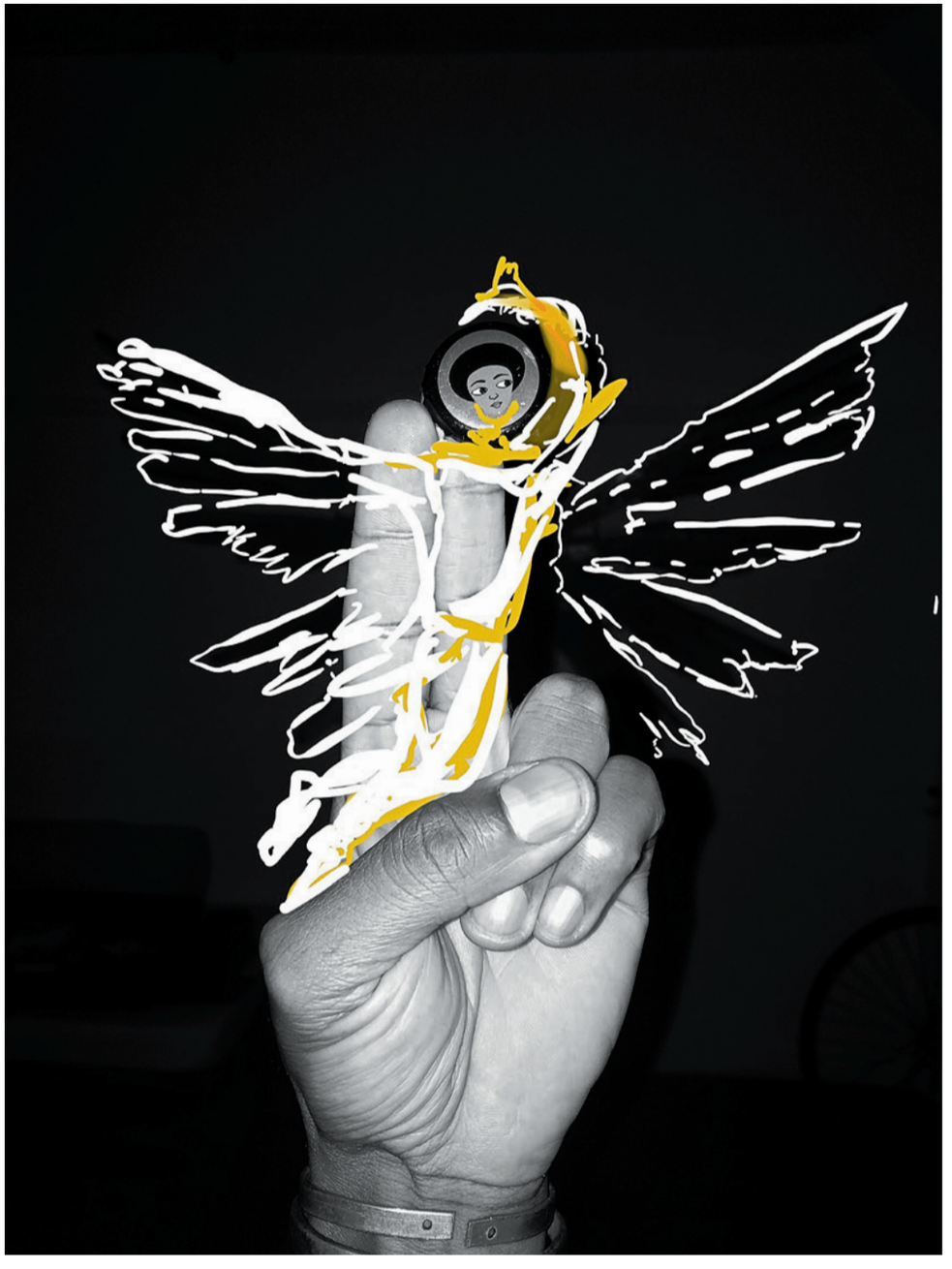
adorei ler a fala de 1861 proferida por Douglass em boston que vocês enviaram: desde o início a intenção dele é abalar os preconceitos do seu público sobre os limites das reflexões que um (ex-) escravo poderia aspirar a ter. ele menciona a facilidade para perceber e para fazer imagens (e música) como aspectos que definem o que significa ser humano. e sabemos que ele está falando em um momento em que, provavelmente, nem todos aqueles que o ouvem estão inteiramente convencidos de que "um negro" também pertence naturalmente à raça humana.

seu comentário incisivo sobre o quanto a igreja católica compreende a fascinante eficácia das imagens é impressionante, assim como a observação de que as imagens são essenciais para "a construção dos nossos presidentes". em certo sentido, nós nos moldamos como pequenos deuses que moldam pequenos deuses...

nesta nossa era de invenção permanente da realidade por meio de imagens-em-telas, o comentário dele de que "o vencedor, no intuito de obter mais votos, precisa de mais risos que o adversário" tem atualidade evidente.

sim, eu tenho mais imagens como aquelas que enviei anteriormente. estas são uma seleção de demiurgos.

afetuosamente,
neo













Sobre Frederick Douglass



Matthew B. Brady. c.1877. Negativo fotográfico (vidro, colódio úmido).

Frederick Douglass (Condado de Talbot, Maryland, EUA, 1818 – Washington, D.C., EUA, 1895) foi o estadunidense mais fotografado do século 19. Sua imagem se espalhou, e ainda circula, como símbolo de justiça e resistência. Homem público, jornalista, escritor e orador abolicionista, Douglass era filho de uma mulher negra escravizada e de um homem branco que ele não conheceu. Começou a ser alfabetizado pela esposa de um senhor de escravos, mas este a impediu de continuar a dar aulas para Douglass pouco depois. A proibição fez Douglass entender que tal conhecimento seria fundamental para sua emancipação.[1] Então, aos 21 anos, fugiu para o estado de Massachusetts e, aos 29, fundou seu próprio jornal,[2] no qual defendia a luta abolicionista e o sufrágio feminino.[3] Por meio desse veículo e em suas célebres autobiografias,[4] desenvolveu uma escrita de estilo próprio, em que contrariava, de forma pioneira, os estereótipos que definiam a percepção pública do que significava ser negro durante as décadas de conflito pela abolição da escravatura nos Estados Unidos. Em alguns de seus textos, Douglass declarou que um pintor branco jamais poderia se desvencilhar de seus preconceitos e visão estereotipada ao pintar um homem negro. Por isso, ele recorreu ao meio fotográfico para registrar sua imagem em seus próprios termos, ainda que não fosse o autor dos retratos. Acreditava que a fotografia era um processo técnico que revelava os retratados como eles eram, sem distorção. Sempre que tinha oportunidade, fazia um retrato. Neles, valorizava uma das características mais simbólicas da negritude: o cabelo. Suas imagens entraram no fluxo de circulação dos jornais, assim como em espaços privados de todo o país – grande parte delas

1 "[...] A própria maneira decidida como ele falou, esforçando-se para impressionar a esposa com as consequências malignas de me dar aulas, serviu para me convencer de que as verdades que ele estava proferindo o afetavam profundamente". Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself (1845)*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960, p. 45.

2 Inicialmente chamado *The North Star* e depois rebatizado *Frederick Douglass' Paper*.

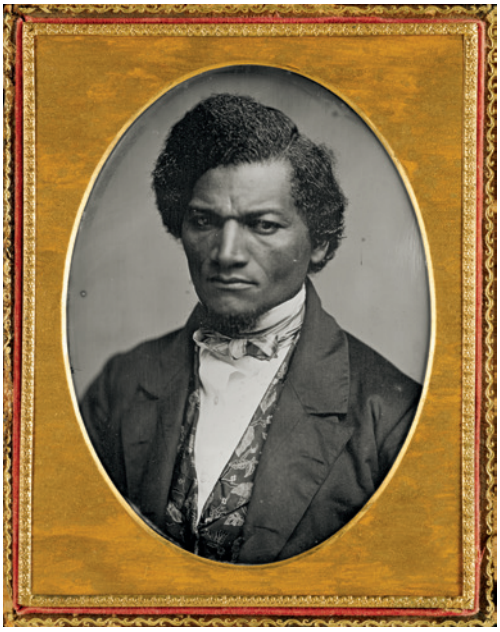
3 "Frederick Douglass, o mais importante abolicionista negro dos Estados Unidos, foi também o homem de maior destaque na causa da emancipação feminina em sua época. Por apoiar integralmente o controverso movimento das mulheres, com frequência era ridicularizado em público. A maioria dos homens de então, ao ter a virilidade contestada, teria automaticamente se levantado em defesa de sua masculinidade. Mas Douglass assumiu uma postura antissexista admirável, declarando não se sentir diminuído pelo rótulo de 'o homem dos direitos das mulheres'". In: Angela Davis, *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 50.

4 *Narrative of the life of Frederick Douglass, an american slave. Written by himself* (1845), *My bondage and my freedom (1855)* e *The life and times of Frederick Douglass* (1881).

foi veiculada na forma de cartões de visita.[5] Tal disseminação fez com que sua imagem se tornasse tão relevante quanto ele mesmo: Douglass é um marco na história dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, práticas ativistas que alcançariam plena potência meio século após sua morte. Foi uma referência política e intelectual para figuras como Angela Davis, Malcolm X (1925-1965), Martin Luther King (1929-1968) e Toni Morrison (1931-2019).

As imagens não se tornam icônicas espontaneamente. Sua importância para uma coletividade é estabelecida com sua repetição; seu valor simbólico é construído. Douglass foi precursor em muitas frentes de luta, e sua estratégia de autorrepresentação e circulação dentro dos regimes de visibilidade é tão consciente quanto visionária.

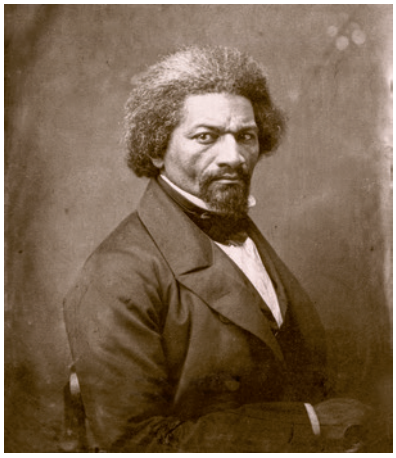
5 "Douglass visitava os estúdios de fotógrafos sempre que podia, colocava fotos de si mesmo nas capas de suas autobiografias e distribuía pequenos cartões de visita estampados com sua imagem em todos os lugares por onde passava". In: Hannah Natanson, "Frederick Douglass photos smashed stereotypes. Could Elizabeth Warren selfies do the same?", *The Washington Post*, 18 set. 2019. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/history/2019/09/18/frederick-douglass-photos-smashed-stereotypes-could-elizabeth-warren-selfies-do-same/. Acesso em: 9 dez. 2019.



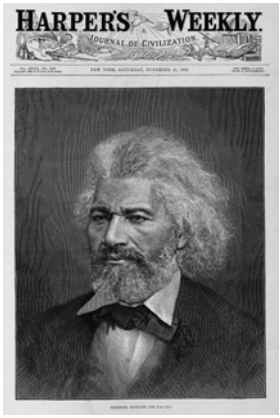
1



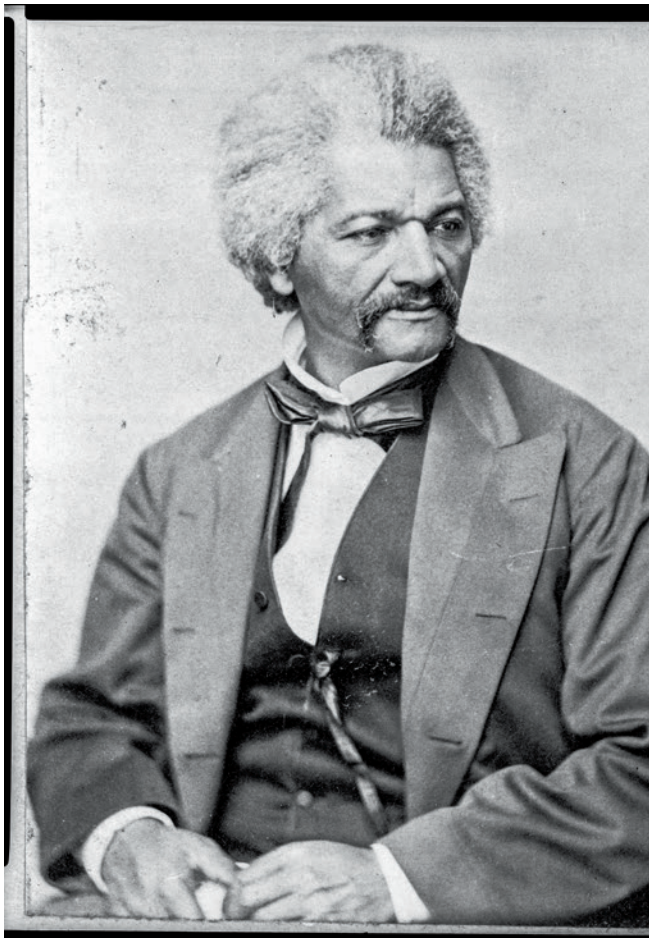
2



5



6



7

(1) Samuel J. Miller, c.1847-1852. Daguerreótipo. (2) Autoria desconhecida, c.1850. Daguerreótipo. (3) Autoria desconhecida, c.1856. Óleo sobre tela. (4) Autoria desconhecida, c.1858. Chapa de daguerreótipo de seis exposições. (5) Autoria desconhecida. c.1858. Cópia de daguerreótipo ou ambrótipo perdido. (6) Retrato de Frederick Douglass na capa da revista estadunidense *Harper's Weekly*, vol. XXVIL, n.1405, Nova York, 24 nov. 1883.

(7) George Francis Schreiber, 1870. Impressão em albumina. (8) George Kendall Warren, 1879. Impressão fotográfica P&B (carte-de-visite). (9) Luke C. Dillon, c.1880. Impressão fotográfica P&B (cabinet card). (10) Retrato de Frederick Douglass na capa da revista *LIFE*, 22 nov. 1968. O daguerreótipo é de autoria de J.R. Eyerman e foi produzido na década de 1850.



4



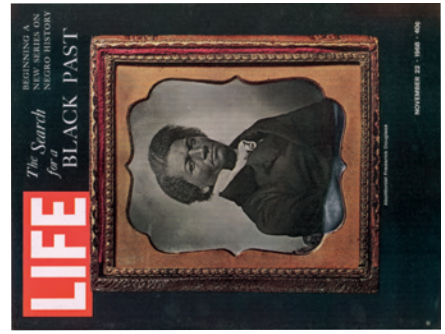
3



9



8



10



Esse artigo foi escrito para a publicação on-line *What It Means to Be American* [O que significa ser americano], parceria entre o instituto Smithsonian e o Zócalo Public Square. Disponível em: https://www.zocalopublicsquare.org/2015/12/04/why-abolitionist-frederick-douglass-loved-the-photograph/ideas/nexus/. Acesso em: 19 nov. 2019.

Por que o abolicionista Frederick Douglass amava a fotografia

John Stauffer

Subitamente, ao que parece, a câmera fotográfica se tornou uma arma poderosa para aquilo que muitos veem como o início de um novo movimento pelos direitos civis. Já se tornou uma história corriqueira: os negros não saem mais de casa sem uma câmera e, de acordo com James B. Comey, diretor do FBI, mais policiais pensam duas vezes antes de interpelar pessoas das minorias, por medo de que suas imagens viralizem.

Mas o elo entre fotografia (ou filme) e direitos civis remonta a Frederick Douglass, famoso ex-escravizado, orador e escritor abolicionista, e estadista do pós-Guerra Civil Americana.

Douglass era apaixonado por fotografia. Escreveu mais sobre esse meio que qualquer um de seus pares. Frequentava estúdios de fotógrafos e, sempre que podia, posava para um retrato, sobretudo quando estava viajando, ou seja, a maior parte do tempo. Tornou-se o americano mais fotografado do século 19.

Douglass considerava a fotografia a mais democrática das artes, uma ferramenta crucial na luta pelo fim da escravidão e pela conquista dos direitos civis. Definiu Louis Daguerre (1787-1851), o

criador da primeira forma popular de fotografia – ainda lembrada por seus detalhes luminosos –, como "o grande descobridor dos tempos modernos". Com a invenção de Daguerre, que conhecemos como daguerreótipo, "hoje a criada mais humilde pode possuir uma imagem de si mesma que nem a fortuna dos reis conseguiria comprar há cinquenta anos". A fotografia dignificava o mais pobre dos pobres; era um poderoso equalizador.

Douglass e a fotografia cresceram juntos. Ele fugiu da escravidão em 1838, um ano antes que Daguerre e Henry Fox Talbot (1800-1877) criassem as primeiras formas de fotografia. Iniciou sua carreira como orador abolicionista em 1841, justo quando aperfeiçoamentos técnicos reduziam o tempo de exposição necessário, permitindo a proliferação de retratos em daguerreotipia. Os retratos alimentaram a demanda por fotografia, respondendo por mais de 90% de todas as imagens fotográficas nas cinco primeiras décadas de existência do meio.

Douglass posou pela primeira vez para a sua "imagem",[1] como eram frequentemente chamados os daguerreótipos, por volta de 1841, no início de sua carreira pública. No final da década, depois de alcançar sucesso extraordinário como orador e autobiógrafo, ficou famoso bem na época em que a fotografia se tornara extremamente popular. Havia estúdios fotográficos em todas as cidades, condados e territórios dos estados livres. Praticamente todos os nortistas podiam se dar ao luxo de ter o seu retrato. Estampas gravadas a partir dessas fotografias circulavam como ilustrações nos livros mais vendidos, como os de Douglass, e na imprensa, permitindo aos leitores receber as notícias *visualmente* pela primeira vez.

Douglass reconheceu o poder da fotografia. Ele e muitos outros americanos acreditavam que o retrato de [Abraham] Lincoln (1809-1865) feito por Mathew Brady (1822-1896), em fevereiro de 1860, ajudara a elegê-lo. Na época, a candidatura de Lincoln era um tiro no escuro, já que ele era praticamente desconhecido no Leste. Depois que a fotografia de Brady circulou amplamente nos jornais e se tornou onipresente na campanha, Lincoln teria dito que havia sido eleito pelo retrato de Brady. Douglass declarou a mesma coisa: "O retrato faz o presidente".

Douglass associava a fotografia à liberdade, sentimento compartilhado por muita gente dos estados livres do país, que abraçou a fotografia com mais fervor que qualquer outra nação do mundo. Os estados escravagistas e rurais do Sul, contudo, demoraram mais a adotar a técnica. Na defensiva em relação à escravidão, os sulistas

1 No inglês, "likeness" [semelhança, similitude, retrato, imagem]. [n.e.]

brancos pareciam concordar tacitamente que seria melhor que muita coisa de sua sociedade continuasse sem ilustração.

Douglass se definia como homem e cidadão livre tanto em seus retratos quanto em suas palavras. Também acreditava no poder da fotografia de veicular a verdade. Mais que uma verdade *contada*, a *imagem* verdadeira representava a maior arma dos abolicionistas, pois expunha a escravidão como um horror desumanizante. Os retratos testemunhavam a humanidade essencial dos negros, combatendo as caricaturas racistas evidentes em litografias e gravuras baseadas em desenhos.

Os retratos e as palavras de Douglass transmitiam ao mundo a mensagem de que ele podia reivindicar cidadania, com o direito de igualdade perante a lei, tanto quanto seus pares brancos. Por isso ele sempre se vestia com esmero para o fotógrafo, mostrando-se "majestoso em sua ira", como disse um admirador sobre um retrato de 1852, e se empenhava em falar e escrever com a mesma eloquência. Com suas imagens e palavras, procurava "cidadanizar-se" mais que os cidadãos brancos, numa época em que a maioria dos brancos não acreditava que os negros pudessem ser cidadãos dignos.

O grande número de retratos de Douglass – 160 poses diferentes, reproduzidas milhões de vezes – revela não apenas sua fé na fotografia, mas também sua compreensão da identidade pública que estava criando. Os fotógrafos procuravam Douglass e adoravam trabalhar com ele. Uma amiga se gabava de possuir "mais de vinte fotos dele" e descrevia como "os fotógrafos perseguem Douglass para posar para eles".

Douglass teria sido um devoto perspicaz das mídias sociais, pois atualizava continuamente sua persona pública, projetando um eu (*self*) em constante evolução. Com isso, desafiava os fundamentos da escravidão e do racismo, baseados na ideia de que pessoas de uma determinada raça são, de certa forma, imutavelmente inferiores a outras. A concepção fluida de identidade de Douglass unia arte e política. Ele chegou a dizer que "a influência moral e social das imagens" era mais importante na conformação da cultura nacional que "a formulação de leis".

Seus retratos evoluíram, ao longo dos anos, de combatente revolucionário pela liberdade e visionário ferrenho a profeta sábio e estadista ancião. O marcador visual mais notável de sua evolução contínua são os pelos faciais e os penteados. Se os homens do século 19 testavam estilos de rostos hirsutos, poucos o fizeram com a frequência de Douglass. Ele acompanhava, e muitas vezes ditava a moda vigente.

Nas 160 poses de Douglass, dois fatos recorrentes se destacam.

O primeiro é que ele quase nunca mostrava um sorriso, com a notável exceção da imagem de um cartão de gabinete – formato popular no pós-Guerra Civil, semelhante a um grande cartão postal – de 1894, seis meses antes de sua morte, em 1895. Quase até o fim da vida, ele refutou a caricatura racista do negro como escravo e servo feliz. O segundo é que ele se apresentava, na roupa, pose e expressão, como cidadão digno e respeitável. Sua galeria de retratos contribuiu para colocá-lo entre eminentes *self-made men*, título de um de seus discursos típicos.

Seus retratos funcionam hoje como um importante legado visual. Nos milhares de murais, esculturas, pinturas, gravuras, desenhos, selos postais e capas de revista produzidos a partir das fotos de Douglass, seu rosto e porte emanam um protesto contra o linchamento e a segregação. Eles militaram pelos direitos civis e celebraram o poder negro. Dignificaram o corpo negro que os estadunidenses brancos, segundo Ta-Nehisi Coates, tantas vezes tentaram destruir.

Douglass foi astucioso em sua consciência do potencial da fotografia para moldar a opinião pública e transformar a sociedade; assim, nada mais justo que o "retrato" desse grande americano continuasse a lutar por suas nobres causas muito tempo depois do homem ter ido embora.

Tradução de Alexandre Barbosa de Souza.

Autorrepresentação, reprodutibilidade e circulação na imprensa negra: 1833-2019

Ou: “dos negros é que ninguém jamais quis se ocupar, cometendo-se assim o maior erro da nossa história”[1]

Nabor Jr.

1 Citação do escritor Sílvio Romero, publicada em sua obra *História da literatura brasileira*, de 1888.

Quilombo

vida, problemas e aspirações do negro

Direção de ABDIAS NASCIMENTO

ANO II — RIO DE JANEIRO, JUNHO-JULHO DE 1950 — N.º 10



Colaboram: Murilo Mendes — Gilberto Freyre — Renato de Almeida — Guerreiro Ramos — Guiomar Ferreira — Carlos Drumond de Andrade — Pericles Leal.

"O ESTADO DOS CULTOS ENTRE OS POVOS DESERDADOS"

(Conferência de KATHERINE DUNHAM)

INAUGURANDO

O CONGRESSO DO NEGRO

ABDIAS NASCIMENTO

Este 1.º Congresso do Negro Brasileiro, promovido pelo Teatro Experimental do Negro, e que ora inauguramos em nome da sua comissão organizadora, abre uma nova fase nos estudos dos problemas das relações de raça no Brasil.

Porque os brasileiros de côr, patrioticamente interessados no estudo dos meios que os conduzam à sua integração definitiva na nacionalidade, através da ascenção social e econômica possibilitada pela educação e pela cultura, estão praticamente liderando a elaboração de um pensamento, precipitando e forçando a cristalisação de uma política racial cujo conteúdo ideológico se encontra em nossa tradição, em nossos costumes, que nunca permitiram ou endossaram a supremacia de um grupo étnico sôbre os representantes de outras raças. Observamos que a larga miscegenação praticada como imperativo de nossa formação histórica, desde o início da colonisação do Brasil, está se transformando, por inspiração e imposição das últimas conquistas da biologia, da antropologia e da sociologia, numa bem delineada doutrina de democracia racial, a servir de lição e modêlo para outros povos de formação étnica complexa, conforme é o nosso caso.

A ênfase acentuando a linha de nossa evolução inter-racial não implica, evidentemente, na negação ou diminuição da importância de que se revestem os aspectos da convivência defeituosa de pretos e brancos no país, onde os primeiros, depois de libertos a 13 de maio de 1888, não mereceram, como era justo e necessário, qualquer apôio econômico da República, nenhuma educação e instrução profissional que os habilitassem a usar as franquias legais, garantindo-lhes a oportunidade de continuarem existindo como elementos da mesma eficiencia e utilidade de quando eram escravos. O ônus negativo que os brasileiros negros ainda hoje apresentam, antes de uma insuficiência, de incapacidade para as tarefas e responsabilidades cívicas e sociais da hora presente, refletem o "deficit", que se multiplica há cerca de sessenta anos, que as classes dirigentes da Nação têm para com o povo de côr negra.

Sem qualquer mácula de ressentimento, os brasileiros de côr tomam a iniciativa de reabrir os estudos, as pesquizas e as discussões levantadas por varios intelectuais, principalmente pelos promotores dos I.º e II.º Congressos Afro-Brasileiros do Recife e da Bahia, respectivamente, já agora não apenas com a preocupação estritamente científica, porém aliando à face acadêmica do conclave o senso dinâmico e normativo que conduz a resultados práticos.

Assim é com muito elan construtivo que nos lançamos aos trabalhos deste Congresso, certos de estarmos praticando um ato de evidente teôr cívico e projeção universal, quando assistimos aos esforços das mais lúcidas inteligências e ricas culturas, instituições as mais representativas, como é o caso da UNESCO, no sentido de dotarem o mundo de um clima de segurança, de paz e liberdade pela via da compreensão e fraternidade entre os homens e os povos, acima das divisões e rivalidades motivadas por questões de origens raciais.

(Discurso pronunciado na A. B. I. a 26-8-950).

CR$ 3,00

PARA TODO O BRASIL

Capa do jornal *Quilombo*, ano 2, n.10, Rio de Janeiro, jun.-jul. 1950.

> Todo cidadão pode ser admitido aos cargos públicos civis, políticos ou militares, sem outra diferença que não seja a de seus talentos e virtudes.[2]

Foi do alto desse enunciado, incisivo e direto, ecoando a urgente reivindicação de uma participação igualitária da população negra no mercado formal de trabalho do país que, em 14 de setembro de 1833, surge na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império, o jornal *O Homem de Cor*.[3] Forjava-se assim o nascimento da imprensa negra no Brasil.

Sim! Há mais de 180 anos o Brasil tem um atuante movimento editorial que produziu centenas de periódicos em todo o país, rasgando os séculos 19 e 20, e adentrando o século 21. Porém, é surpreendente que esse movimento não tenha tido a merecida atenção, considerando-se a sua importância política, social e cultural, não apenas para a história do país e da imprensa brasileira de maneira geral, mas principalmente por sua fundamental contribuição na edificação do(s) pensamento(s) do(s) negro(s) brasileiro(s) do período pré-abolição até hoje.

Do ponto de vista conceitual, a definição de imprensa negra é simples: "trata-se do jornalismo nascido da vivência coletiva negra, voltado a esta comunidade e feito por negros",[4] conforme palavras do escritor e jornalista Oswaldo de Camargo, decano da imprensa negra paulista.

Além da valente e competente existência de uma imprensa negra registrada em estados brasileiros como Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul e Pernambuco, este texto vai destacar alguns jornais negros produzidos no Rio de Janeiro e, em especial, em São Paulo, polos de intensa articulação e produção jornalística negra nos séculos 19 e 20.

2 Constituição Política do Império do Brasil de 1824, artigo 179, parágrafo XIV.

3 "[Entre os anos de 1829 e 1833, eclodem os] debates públicos sobre cor, nacionalidade e origem na corte do Rio de Janeiro e o surgimento de panfletos e periódicos dirigidos por republicanos, liberais exaltados e conservadores que denunciam conspirações escravas. [...] Surgem vários periódicos concentrados no tema: *O Crioulinho* (1833), *Brasileiro Pardo* (1833), *O Filho da Terra* (1831), *O Mulato ou O Homem de Cor* (1833), *O Meia Cara* (1833), *O Macaco ou o Palhaço da Opposição* (1833), entre outros". In Lilia M. Schwarcz e Flávio Gomes (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

4 Entrevista em vídeo concedida pelo escritor e jornalista Oswaldo de Camargo, em abril de 2015, na cidade de São Paulo, ao jornalista Nabor Jr. Vídeo publicado no canal da revista *O Menelick 2° Ato* (III). Disponível em: https://vimeo.com/123892765. Acesso em: 28 jan. 2020.

Mas, voltando ao caso pioneiro da primeira manifestação da imprensa negra no país, não poderia haver tempo e lugar mais propícios para a criação vanguardista do jornal *O Homem de Cor*, que tinha estampado no cabeçalho de todas as suas edições a frase que abre este texto. Além da recém-outorgada liberdade de imprensa – assinada por Dom João VI em 1821 (treze anos após a oficialização da imprensa no país) –, dois outros fatores contribuíram para o surgimento desse jornal negro.

Primeiro, a composição étnica da capital do império, predominantemente negra.[5] Em segundo lugar, o instável momento de intensa agitação política e social que o Brasil atravessava – o turbulento período regencial (1831-1840), quando uma série de rebeliões localizadas eclodiu no país.[6]

Envolto nessa atmosfera de incertezas e de reafirmação prematura da cidadania brasileira, o periódico *O Homem de Cor* – considerado o primeiro jornal a combater a discriminação racial no Brasil –, nasce na Tipografia Fluminense de Paula Brito, loja instalada no largo do Rocio (atual praça Tiradentes).[7]

Caracterizado por denunciar abusos de autoridades públicas e civis, o jornal ousou questionar as efetivas condições de realização das promessas de liberdade insufladas pelo advento do período regencial.

A partir da sua terceira edição, o jornal *O Homem de Cor* teve o seu título alterado para *O Mulato, ou O Homem de Cor*, muito provavelmente para dar voz e representatividade à considerável parcela mestiça da população da cidade. Apesar de sua curta trajetória – circulou entre 14 de setembro e 4 de novembro de 1833, totalizando

5 "[Entre os anos de 1810 e 1845, há uma] entrada massiva de africanos na cidade do Rio de Janeiro, incluindo-se nessa conta o comércio pós-tráfico ilegal de 1831. O Rio vai se transformar na maior cidade negra atlântica do século XIX, com uma concentração extraordinária de escravizados africanos, mobilizados no setor de serviços, transporte e outros da área urbana". In Lilia M. Schwarcz e Flávio Gomes (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*, op. cit.

6 O período regencial compreende o decênio de 1831 a 1840 na história do Brasil, entre a abdicação de dom Pedro I e a Declaração da Maioridade, quando seu filho dom Pedro II foi emancipado, aos 14 anos de idade, e assumiu o trono, dando início ao Segundo Reinado. O período regencial foi marcado por uma intensa agitação política e popular em todo o país.

7 É importante destacar que Francisco de Paula Brito (1809-1861), proprietário da tipografia que levava seu nome, era um homem negro, editor, jornalista, escritor, poeta e tradutor. Dono de uma biografia interessantíssima e seguramente uma das mais importantes figuras do Rio de Janeiro na primeira metade do século 19, foi ele também o responsável por editar os dois primeiros livros do ainda jovem escritor Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908).

cinco edições publicadas –, o pioneirismo desse periódico marcaria definitivamente as últimas décadas da primeira metade do século 19 e a história da imprensa no país.

Protagonistas de uma série de insurgências emancipacionistas ao longo dos mais de três séculos de escravização no Brasil, os negros sequestrados do continente africano, ou nascidos no país, jamais foram indiferentes, submissos ou acomodados a essa situação cruel e covarde. A história da imprensa negra no Brasil é, portanto, uma continuidade dessa tradição libertária, inquieta e inconformada, porém com uma sensível diferença. Seus protagonistas gestaram, em comunhão com uma imprensa própria, a real inserção da *intelligentsia* negra brasileira na vida nacional. Não por acaso, boa parte das publicações da imprensa negra do início do século 20 traz, com frequência, subtítulos com dizeres do tipo: "Órgão noticioso, literário e crítico". Também vão estimular e valorizar a erudição do leitor de modo massivo em suas páginas, seja por meio da frequente publicação de poemas e contos de autoria negra, ou da regular veiculação de textos que enaltecem a capacidade intelectual do negro. Era o desejo da integração social, tendo o estudo e a qualificação profissional como molas propulsoras.

EM SÃO PAULO, UMA AVALANCHE NEGRA

Trinta e cinco anos após a publicação do jornal *A Pátria* (1889), e 25 anos após o surgimento de *O Progresso* (1899), considerados os periódicos inaugurais da imprensa negra paulista, surge na cidade de São Paulo o jornal *O Clarim d'Alvorada* (1924), fundado por José Correia Leite e Jayme Aguiar. Esta publicação, ao lado dos jornais *Getulino* (1923), fundado por Lino Guedes e Gervásio Moraes na cidade de Campinas e, posteriormente, *A Voz da Raça* (1933), órgão oficial da Frente Negra Brasileira (FNB), trouxe para o centro do debate racial um pensamento mais estratégico de reivindicação social, reclamando de maneira veemente a participação negra na sociedade brasileira e dando início, também, às primeiras reivindicações de cunho político desta imprensa.

O Clarim d'Alvorada, deve-se lembrar, foi precedido de outros jornais da imprensa negra paulista surgidos no início do século 20,[8]

8 De modo geral, são edições caracterizadas por abordar a vida social e recreativa da comunidade negra do estado, e por pregar, quase de maneira catequizadora, uma ética puritana que fosse capaz de tirar o negro da sua condição de marginalizado.

fundamentais para a construção de seu conceito editorial. Foram eles *O Menelick* (1915), *A Rua* (1916), *O Xauter* (1916), *O Alfinete* (1918), *O Bandeirante* (1919), *A Liberdade* (1919), *A Sentinela* (1920) e *O Kosmos* (1922). Todos estreitamente vinculados a Grêmios Recreativos nos quais a coletividade negra urbana da época se reunia para momentos de lazer e de comunhão.[9]

Ainda entre o início dos anos 1920 e 1930, a imprensa negra em São Paulo vê surgir títulos como *Elite* (1924), *Auriverde* (1928), *O Patrocínio* (1928), *Progresso* (1928), *Chibata* (1932), *Evolução* (1933), *Tribuna Negra* (1935), *O Clarim* (1935) e *A Alvorada* (1936). Citamos em especial os casos dos jornais *O Clarim d'Alvorada* e *A Voz da Raça*, pelo fato de ambos terem grande popularidade entre a comunidade negra de São Paulo no período em que circularam, especialmente entre as pessoas que frequentavam os espaços de sociabilidade desta população, e também por transporem duas barreiras que ainda hoje assolam as publicações da imprensa negra no Brasil: a longevidade e o alcance.

De 1933 a 1937 circulou o jornal *A Voz da Raça*, de propriedade da poderosa Frente Negra Brasileira (FNB). Com periodicidade semanal, o periódico chegou a ostentar a impressionante tiragem de 5 mil exemplares impressos em uma única edição, enquanto *O Clarim d'Alvorada* foi publicado ininterruptamente por oito anos, entre 1924 e 1932. Essa longevidade, ainda nos dias atuais, é alcançada por pouquíssimos periódicos da imprensa negra no país.

Os periódicos da imprensa negra tinham uma circulação restrita à comunidade a que se destinavam e podiam ser adquiridos sobretudo em associações, entidades culturais e grêmios recreativos dos negros de São Paulo. Exerciam uma função social, política e catártica para seus leitores. Se sua conotação ideológica se altera com o passar do tempo, o núcleo básico de pensamento dessa imprensa é o mesmo: a integração social do negro.

É preciso salientar a estratégica revalorização simbólica da personalidade negra protagonizada por esses jornais – obviamente refletindo a sociedade da época – ao se referirem, por exemplo, ao termo "raça" de modo não pejorativo. Ao contrário, tudo o que era negativo para a sociedade discriminadora passa a ser positivo para o negro, conforme destaca Clóvis Moura no ensaio "A imprensa negra em São Paulo":

Capa do jornal *Tribuna Negra*, ano 1, n.1, São Paulo, set. 1935.

9 Era o princípio do século e a proximidade da escravatura ainda configurava um fantasma social, um estigma a perseguir a juventude negra. Os grêmios eram garantia da atividade social, em certa medida isenta do peso de uma eventual segregação.

Inactualidade do Negro Brasileiro

FERNANDO GOES.

Tribuna Negra

ANNO I | SÃO PAULO, 1.ª QUINZENA DE SETEMBRO DE 1935 | NUM. 1

LUIZ GAMA



Que a effigie deste Messias, seja um espelho que reflicta, profundamente, na alma de cada negro, fazendo a efervecencia do apostolado sincero, na obra de aproximação da raça, para um fim colimado.
Eis o que «Tribuna Negra» deseja, estampando o cliché do "Filho dilecto da desgraça".

— COMMEMORAÇÕES —

A Legião Negra, proseguindo na sua substanciosa tarefa de trabalhos relativos as questões problematicas da raça negra. Como associação indagadora das afinidades historicas desa mesma raça dentro do Brasil. Como orgam em fim, das propagandas civicas do povo negro. Fez, a sua direcção, realisar no dia 24 do mez findo, varias commemorações em alludo a passagem do 56.º anniversario da morte de Luiz Gama.

Decorreu essa manifestação com raro brilhantismo, constatando do seu programma, uma visita a herma do venial mistiço. Nesse local falaram varios oradores e no decorrer da solemnidade tocou uma secção da banda de musica da Guarda Civil. Dahi rumaram os manifestantes para a necropole da Consolação, onde as mulheres e jovens negras depositaram flores no tumulo de Luiz da Gama e fizeram-se ouvir varios oradores destacando-se o joven scrita da raça Gervasio de Moraes.

A noite, na séde da Legião Negra, realisou-se uma sessão civica, onde affluiu grande numero de pessoas representantes de varias organisações da raça e da Associação dos Ex-combatentes de São Paulo. Aberta a sessão pelo Sr. Tenente Arlindo, foram inaugurados as retratos do Sr. Presidente da Legião e do grande paladino Luiz da Gama. Em seguida falaram os representantes das delegações e o Prof. Israel de Castro que leu a sua annunciada conferencia que agradou sobremodo as pessoas presentes. Falou ainda o orador official da Legião que encerrou as solemnidades, pronunciando um longo discurso.

No momento actual, cheio de lutas e de incomprehensões, é necessario que cada individuo comprehenda a importancia que pode ter a sua individualidade para a collectividade.

E' preciso, portanto, que cada um tenha uma decisão. Fixe sua inclinação. Mantenha, firme, uma idéa. Emfim, tome um partido.

Esse partido, porem, não póde ser nunca o da indifferença. Essa idéa, insincera. Essa inclinação, falsa. Para que aquella decisão seja sempre uma acção.

No entanto, si quasi todos se integram na hora que passa procurando viver dentro de toda a sua pluralidade angustiosa, um unico povo, uma raça apenas, em um só paiz, permanece numa estagnação criminosa.

Esse povo e essa raça: o negro. Esse paiz: o Brasil.

Estagnação e impassibilidade não provêm directamente da collectividade negra. A culpa não é da massa. Os culpados são apenas os "condottiere", Gamas de ultima hora, Patrocinios de terceira mão, que se utilizam da sua gente afim de galgarem pos-coes dictatoriaes. E é o grande mal. Porque a verdade é que o homem negro (o Brasil (as excepções quasi não existem) que descobre em si um pouco de intelligencia de arguta perspicacia, pensa immediatamente em tirar partido dessas qualidades sobre os seus companheiros menos perspicazes menos argutos, menos intelligentes. Por isso é que vemos por ahi uma série infinita de conferencistas, de cathequistas, de apostolos improvizados, que procuram á custa de uma dialetica mais que duvidosa e uma eloquencia abstrusa, levar o povo negro para determinadas sociedades especulativas. São palavreiros quando deviam ser substanciosos. Mentem quando deviam ser verdadeiros. Sob a capa de construir, destróem. Dizem que educam, e fogem sempre que é preciso ensinar. Em meia duzia de imagens banaes accumulam todos os chavões que vivem nas paginas do "Orador popular". Põem a vaidade acima da consciencia.

Ao lado destes demagogos e derramados surgem os doutores. São aquelles que conseguiram de certas escolas superiores pergaminhos de formatura. Dizem-se quasi sempre, diplomados em Direito. Quasi sempre são cathedraticos de Tapeaebes.

A actividade açambarcadora que possuem, não lhes dá tempo de redigir alguma "Noticia accerca da exploração do Negro" ou album volumesinho didatico "Lições para bem viver á custa do Negro".

Armam casos raciaes com a mesma precisão com que um mathematico applica um theorema geometrico.

E diante de todas essas baixezas onde o negro é espoliado miseravelmente, esses falsos capitães da massa, tem ainda o cynismo de berrar que si os negros vivem da maneira que nos vemos, é por culpa delles proprios.

Esquecem que ninguem nasce sabendo.

* * *

E' necessario ver a vida como ella é. E não como nos dizem que é. Ninguem tem direito de permanecer impassivel os braços cruzados, diante das luctas que se desencadeiam em todo o mundo.

A transformação attinge tudo. Politica. Arte. Philosophia.

Não é mais admissivel, pois, que se pense pela cabeça dos outros. E' preciso primeiro comprehender.

Para depois se sentir. Não podemos admirar o que não comprehendemos. E não podemos tambem viver dentro da incomprehensão. Que se desperte em primeiro lugar a curiosidade do homem negro pela vida, do pensamento. Que se mostre a elle a differença que existe entre um jogo de futebol e um problema social. Mas primeiramente que lhe expliquem com clareza que o espectaculo é tão bello como o amanhecer. E que assim o cerebro de um negro é feito com as mesmas substancias de que é feito um branco.

Pensar não quer dizer não dansar. Estudar não significa não se divertir.

Fala-se de Luiz Gama e Patrocinio de cinco em cinco minutos.

Entanto nem todos sabem ou conhecem a "verdadeira" obra desses homens. Porque se soubessem, veriam que elles não tinham a mania de falar. Mas tinham o vicio, talvez, de agir. Si falavam é porque tinham um objectivo.

Hoje, falamos do passado sem nos lembrar de que nos espera um futuro. Os negros de amanhã falarão novamente só em Patrocinio e Luiz Gama. Quando falarem de nós será com um sorriso de mófa e de ironia. Porque falamos muito e não fizemos nada. Poderão dizer que fomos a geração dos derrotados. E não mentirão. Vemos falar dos vultos do passado. Não para fazer frases bonitas. Mas para comprehender o presente e preparar o futuro.

* * *

Precisamos discernir com criterio onde está a demagogia immunda que nos infesta para expellil-a com repulsa. E verificar onde se encontra a palavra serena da verdade para nos pôr ao seu abrigo. Não olhemos a forma. E' preciso exigir o fundo. Não almocemos porque isso nos parece bonito. Comemos para nos alimentar. O essencial é a substancia. Pensamentos claros. Idéas construtivas. Ninguem vive do passado.

Que cada um se intrere no quotidiano para ter direito á vida.

* * *

Vejam agora, porque eu chamei a este artigo "Inactualidade do Negro Brasileiro".

O MUNDO NEGRO

(Cont. da 3.a pagina)

nidos. A obra do negro não póde ser emanada apenas de favores da politica partidaria. Aquelles que a comprehendem bem, sabem que ella se póde ser realisada nos proprios arraiaes da raça. Haja vista a victoria dos negros norte-americanos. Sob os auspicios da prevenção rigorosa, contra os inimigos da raça, aquelles nossos irmãos, não perderam uma gota das lagrimas e do sangue derramado.

Construiram fibra a fibra, a obra portentosa que hoje ostentam. E na chamada terra da democracia, na patria onde a estatua da liberdade é no seu porto, uma expressão negativa, os negros impõem-se pela tenacidade desassombrada. São elles em todos os campos desciplinares valores de facto.

No Brasil onde ironicamente se diz que não ha preconceitos, onde todos são iguaes, o homem negro vive vegetando. Vae se desgenerando pela prostituição e por todas as sortes de vicios, e depois vêm os sociologos dizer que são obras do cadeamento. Infelizmente, caros leitores, não podemos occupar maior espaço nestas columnas. Porém, voltaremos em nosso proximo numero.

Alize e ondule seu cabello com

CANDIDA

E quando você passar alguem dirá: Que lindo cabelo

Av. Brigadeiro Luiz Antonio, 114

Reformas de predios, concertos e reparações, procure

MAXIMO DE SOUZA

PEDREIRO

Executa todo e qualquer serviço pertencente ao ramo.

Rua Santo Antonio, 152

SAO PAULO

TRIBUNA NEGRA
São Paulo — SP — 1935
Jornal dirigido por José Correia Leite e Fernando Goes, posicionava-se pela "união social e política dos descendentes da raça negra".

1.ª quinz./set./1935
anno I — n.º 1

> O conceito de raça e de pureza racial deveria ser aquele que os negros descartariam sistematicamente, por ser fruto de uma antropologia que visava colocá-lo como inferiores, a fim de que as nações colonizadoras justificassem a aventura colonial. Mas tal não acontece. É que o negro, no caso do negro brasileiro, dele se aproveita, para, numa reviravolta ideológica, autoafirmar-se psicologicamente. [...] O conceito de "raça" é sempre usado como motivo de exaltação da negritude dos produtores dessa imprensa.[10]

IMAGEM E AUTORREPRESENTAÇÃO VISUAL NA IMPRENSA NEGRA

Majoritariamente limitada a uma comunicação apenas escrita, a imprensa negra passa a incluir a imagem do negro em suas publicações, ainda que de modo tímido, sobretudo a partir dos anos 1920. Fotografias e ilustrações nas quais personalidades como Luiz Gama, José do Patrocínio, Castro Alves, Cruz e Souza, Lima Barreto e Benjamin de Oliveira surgem altivos, dignos e reluzentes nas páginas dos jornais. Referenciais simbólicos, como a Mãe Preta, também são retratados com recorrência. Em sua maioria, essas figuras eram evocadas como símbolos cuja biografia, quase miticamente reconstruída, servia de exemplo de sucesso intelectual, do poder da educação como ferramenta de mobilidade social, e de trajetórias a serem seguidas pela comunidade.

Em *A Voz da Raça* são publicadas recorrentemente imagens das principais lideranças da FNB, como os irmãos Arlindo Veiga dos Santos e Isaltino Veiga dos Santos, das reuniões promovidas pela entidade e dos encontros políticos que demonstravam a força da organização, como na icônica fotografia em que Isaltino Veiga, então secretário geral da FNB, é recebido em audiência especial pelo então chefe do Governo Provisório Getúlio Vargas no Palácio Rio Negro, em Petrópolis, Rio de Janeiro.

Além de promover a visibilidade do grupo que diretamente representa, expediente adotado pela *Voz da Raça* com a veiculação de imagens relacionadas à FNB, o *Quilombo* destaca-se por expandir as fronteiras desta "autopromoção visual". Por mais que fossem recorrentes as fotografias de Abdias Nascimento – fundador do periódico – , que teve a sua imagem publicada em todas as edições de

10 Clóvis Moura, "A imprensa negra no Estado de São Paulo". In Roger Bastide, *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

o *Quilombo*, e outras figuras importantes do Teatro Experimental do Negro (TEN), organização à qual a publicação estava estreitamente veiculada, o jornal desconstrói em suas páginas as subestimadas beleza e intelectualidade negras por meio da visualidade. No campo da erudição intelectual, destacava de modo recorrente, por exemplo, os encontros de Abdias com importantes intelectuais e personalidades negras (e brancas) estrangeiras da época, como o jornalista George S. Schuyler, do *The Pittsburgh Courier*, a contralto Marian Anderson (a primeira estrela da ópera dos Estados Unidos) e o escritor e filósofo franco-argelino Albert Camus. A isso some-se a publicação de artigos de jornais negros dos Estados Unidos traduzidos para o português.

Quanto à adoção de imagens nas páginas da imprensa negra, ressalte-se que elas agem no campo mais amplo da cultura visual, mais do que simplesmente ilustrar um texto, pois se apresentam como ferramenta vital na desconstrução do modo estereotipado como os negros são comumente apresentados na imprensa tradicional (branca). Isso se dá porque essa representação positiva estabelece uma imagem oposta à da representação simplificada e portadora de qualidades negativas, numa tentativa de reversão ou inversão do estereótipo. Estratégia semelhante de afirmação identitária positiva da estética negra, por meio da imprensa, seria uma das principais linhas de atuação de movimentos como Négritude, nos anos 1940, e Black is Beautiful, na década de 1960.

Do ponto de vista do vanguardismo da exaltação da estética negra por meio da imprensa, chama a atenção o esforço – e o pioneirismo – de publicações como o *Quilombo*, que, mais de uma década antes de o movimento Black is Beautiful eclodir nos Estados Unidos, enfatizava a beleza da mulher negra brasileira. Em quase todas as suas dez edições, o periódico publicou fotografias, estrategicamente de grandes proporções – quando não na própria capa do jornal –, de mulheres negras produzidas e posicionadas de modo a valorizar suas feições físicas. Esse expediente era efusivamente explorado na divulgação dos concursos Rainha das Mulatas e Boneca de Piche, tradicionais no período, assim como para citar um importante feito de alguma atriz ou bailarina negra da época. Por mais que essas ações soem machistas hoje, pois podem sugerir um reducionismo da mulher negra à sua beleza, em detrimento de seu intelecto, a veiculação dessas imagens e desses concursos tinha o objetivo primeiro de combater os estereótipos que estimulavam a manutenção da ordem social e simbólica vigente, os quais estabeleciam (e ainda estabelecem) que mulheres e homens brancos constituem o padrão normativo de beleza.

Ao oferecer um contraponto positivo às imagens comumente depreciativas que representam as mulheres e os homens negros na grande imprensa, resistindo à invisibilidade e às tentativas de eliminar a alteridade dos olhares, o *Quilombo* insere-se como um guardião da representação negra de forma digna, e como importante ator da desconstrução dessa imagem estereotipada e irreal. Como afirma o teórico cultural e sociólogo Stuart Hall:

> [...] ao invés de evitar a imagem do corpo negro, porque ele tem sido tão apreendido nas complexidades do poder e subordinado na representação, essa estratégia positivamente pega o corpo como principal aspecto de sua estratégia representacional, tentando fazer com que os estereótipos funcionem contra eles mesmos.[11]

A IMPRENSA NEGRA NA REDEMOCRATIZAÇÃO E O JORNAL QUILOMBO

Com a instauração do Estado Novo, em 1937, tudo e todos são atingidos, e as organizações deixam de atuar até 1945, ano da deposição de Vargas e consequente início do processo de redemocratização do país. É quando ressurgem os jornais da imprensa negra se rearticulando em suas reivindicações. Fazem parte desse período os jornais: *Senzala* (1946), *União* (1948), *Mundo Novo* (1950), *Quilombo* (1950), *Redenção* (1950), *A Voz da Negritude* (1953), *O Novo Horizonte* (1954), *Notícias de Ébano* (1957), *O Mutirão* (1958), *Hífen* (1960), *Níger* (1960), *Nosso Jornal* (1961) e *Correio d'Ébano* (1963).

Se no início do século 20 as publicações da imprensa negra são marcadas por seu caráter de abstencionismo político (forjando uma espécie de mecanismo de defesa para não se pronunciar sobre tal problema), nos periódicos que surgem a partir de 1945, impulsionados pelo jornal *Mundo Novo* (1950), esse "problema político" surge com destaque. A propaganda política aberta e o apoio a candidaturas, tanto de negros quanto de brancos liberais, assim como os reflexos da situação de transição e de reestruturação social no país, ganham as páginas dos jornais negros publicados entre os anos de 1945 e 1963, quando a imprensa negra sofre uma nova paralisação para ressurgir nos anos 1970.

Capa do jornal *Quilombo*, ano 1, n. 1, Rio de Janeiro, 9 dez. 1948.

11 Stuart Hall (org,). *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. Londres: Thousand Oaks; Nova Déli: Sage Open University, 1997.

Direção de ABDIAS NASCIMENTO

Quilombo

VIDA, PROBLEMAS E ASPIRAÇÕES DO NEGRO

NÓS

ABDIAS NASCIMENTO

NÓS saímos — vigorosa e altivamente — ao encontro de todos aqueles que acreditam, — com ingenuidade ou malícia —, que pretendemos criar um problema no país. A discriminação de côr e de raça no Brasil é uma questão de fato (Senador Hamilton Nogueira). Porém a luta de QUILOMBO não é especificamente contra os que negam os nossos direitos, sinão em especial para fazer lembrar ou conhecer ao próprio negro os seus direitos à vida e à cultura.

A cultura, com intuição e acentos africanos, a arte, poesia, pensamento, ficção, música, como expressão étnica do grupo brasileiro mais pigmentado, paulatinamente vai sendo relegada ao abandono, ridicularizada pelos líderes do "branqueamento", esquecendo-se esses "aristocratas" de que o pluralismo étnico, cultural, religioso e político dá vitalidade aos organismos nacionais, sendo o próprio sangue da democracia (Gilberto Freire). Podemos dizer que o desconhecimento do negro como homem criador e receptivo vem desde 13 de maio de 1888 (Artur Ramos).

Nosso caso se relaciona com todo o problema que determina o predomínio político de uma raça ou grupo étnico de maior força econômica sôbre outro grupo étnico ou raça sem meios. Apesar do tempo que antecedeu a conquista da América quando o Papa Pio II, Silvio Enéas Picolomini, levantou impedimentos teológicos ao tráfico português de africanos; depois da guerra de secessão nos Estados Unidos motivada pela emancipação dos escravos; após as lutas libertadoras de Cuba e Brasil, o problema segue no mesmo pé. Quando já não se póde falar de servidão e submissão militar, querem arrancar ao negro o domínio econômico e político de sua terra, como na África do Sul; tiram-lhe violentamente seus direitos no país que ajudou a formar e construir, como nos Estados Unidos; ou ardilosamente despojam-lhe dos meios psicológicos e mentais que o capacitariam a adquirir a consciência de sua verdadeira condição ante uma igualdade legal, como no Brasil.

A situação apenas esboçada torna-se mais nítida quando assistimos o Haiti pleitear e conseguir, no Pacto de São Francisco, a condenação de tôdas as discriminações raciais. Nas últimas eleições dos Estados Unidos, apareceu o candidato dos sudocratas Strom Thurmon com programa beligerantemente racista e abusivo, que conseguiu mais de um milhão de votos, e a própria vitória de Truman baseou-se na campanha pelos direitos civis para todo o povo norte-americano, inclusive os negros. A Índia, nesta mesma Assembléia que se realiza em Paris, levou ao conhecimento das Nações Unidas o problema da discriminação na África do Sul, onde reacionários descendentes dos contrabandistas "boers", com ùnicamente um milhão e meio sôbre nove milhões de nativos, venceram as eleições contra o partido do general Smuts, favorável aos negros.

É transparente esta verdade histórica: o negro ganhou sua liberdade não por filantropia ou bondade dos brancos, mas por sua própria luta e pela insubsistência do sistema escravocrata (Caio Prado Jr.). Aqui ou em qualquer país onde tenha existido a escravidão. O negro regeita a piedade e o filantropismo aviltantes e luta pelo seu direito ao Direito.

O negro brasileiro já conquistou seu direito teórico e codificado mas necessita o exercício ativo desse direito. Como brasileiros nós protestamos contra a existência, não só dos Ku-Kluz-Klan alienígenas, como dos autóctones kukluxklan de mentalidades e atitudes.

O nosso trabalho, o esforço de QUILOMBO é para que o negro rompa o dique das resistências atuais com seu valor humano e cultural, dentro de um clima de legalidade democrática que assegura a todos os brasileiros igualdade de oportunidades e obrigações. Os atentados é essa paridade jurídica, e de fato praticados frequentemente em nosso meio, são anti-democráticos, separatistas e lesivos à integra-

(Continua na pág. 6)

Há preconceito de côr no Teatro?

RESPONDE À NOSSA ENQUETE NELSON RODRIGUES, O DISCUTIDO AUTOR DE "ANJO NEGRO": — "INGENUIDADE OU MA FÉ NEGAR O PRECONCEITO RACIAL NOS PALCOS BRASILEIROS"

Nelson Rodrigues marca uma fase na evolução do teatro brasileiro. Suas peças "Vestido de Noiva" e "A Mulher sem pecado" grangearam-lhe a reputação de nosso maior autor dramático, e outras, "Album de Familia" — interditada pela Censura — e "Anjo Negro", recentemente apresentada no Fênix, provocaram debates acêsos em torno do valor de sua obra teatral, uns considerando Nelson Rodrigues verdadeiro genio, outros negando-lhe qualquer valor. Enquanto tudo isso acontece, Nelson Rodrigues prepara-se para enfrentar nova tempestade com a próxima representação de "Senhora dos Afogados", a nossa "Electra" que a policia interditou tambem. Ninguém, portanto, mais autorizado para abrir a discussão de QUILOMBO em torno da existência ou não do preconceito de cor e de raça em nosso teatro.



Nelson Rodrigues

A QUE ATRIBUE O AFASTAMENTO DO NEGRO OU MESTIÇO DOS NOSSOS PALCOS?

A nossa pergunta Nelson Rodrigues respondeu com precisão:

—Acho, isto é, tenho a certeza de que é pura e simples questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo. Raras companhias gostam de ter negro em cena; e quando uma peça exige o elemento de côr, adóta-se a seguinte solução: brocha-se um branco. "Branco pintado" — eis o negro do teatro nacional. Claro, não devemos contar uma ou outra exceção. Mas isto não constitue uma regra. É preciso uma ingenuidade perfeitamente obtusa ou uma má fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. A não ser no Teatro Experimental do Negro, os artistas de cor, ou fazem molêques gaiatos, ou carregam bandeja ou, por último, ficam de fóra. Por que esta situação humilhante? Vejamos alguns dos motivos mais nítidos. Em primeiro lugar, substima-se a capacidade emocional do negro, o seu ímpeto dramatico, a sua força lírica e tudo o que ele póssa ter de sentimento tragico. Raros admitem que ele possa superar a molecagem e a cachaça. Mas tais preconceitos nada representam diante do preconceito maior e mais irredutivel, que é o da côr.

(Continua na pág. 6)

DOIS MUNDOS: PRETO E BRANCO, DENTRO DE UM SÓ PAÍS

SÔBRE A VIDA DO NEGRO NOS ESTADOS UNIDOS FALANOS O BRILHANTE JORNALISTA GEORGE S. SCHUYLER — ESTUDOS NA AMÉRICA LATINA SÔBRE DISCRIMINAÇAO RACIAL



George S. Schuyler palestrando com o diretor de QUILOMBO

Quando o Dr. George S. Schuyler passou pelo Rio em missão jornalistica do "The Pittsburgh Courier", tivemos com ele um ligeiro encontro. Sorridente e bem humorado, Schuyler não esconde o escritor ironico, o redator vivo e agil daquela secção "O mundo numa coluna", do "Pittsburgh Courier". Guardamos trechos da conversa que mantivemos. Quando lhe perguntamos sobre a possibilidade da mistura de raças nos Estados Unidos, Schuyler falou com a segurança de quem representa de fato o pensamento de toda u'a raça.

— E' uma solução muito distante e teorica. O negro não pensa em mistura atravez do casamento. Para que e por que ele havia de pensar nisso? Em qualquer condição social ou cultural em que se ache, ele encontra para se casar pretas cultas, educadas. O negro possue uma sociedade completa e nem gosta de admitir nela o branco.

— Porque?

— Receio de que o branco traga consigo o seu racismo. Mesmo que ele não seja racista, o negro suspeita sempre.

(Continua na pág. 2)



A grande atriz Ruth de Souza no filme "Terra Violenta" — Nota sobre cinema na 6ª. pág.

Ano I N.º 1

RIO DE JANEIRO, 9 DE DEZEMBRO DE 1948

1 CRUZEIRO

COLABORAM: Gilberto Freyre, Guerreiro Ramos, Efraim Tomás Bó, Maria Nascimento, Frnacisco de Assis Barbosa, J. S. Guimarães.

É naquele período, especificamente entre dezembro de 1948 e julho de 1950, que circula o jornal *Quilombo*, destacando-se entre os demais periódicos negros da época por, entre outras razões, reunir um elenco de grandes nomes de nossas artes e ciências, brancos e negros, num projeto inédito e único de luta contra o racismo no Brasil. À maneira dos melhores jornais estadunidenses ou franceses da época, o *Quilombo* congregou, num mesmo espaço político e cultural, intelectuais brasileiros e estrangeiros que emprestavam sua grandeza para a construção do pós-racismo no Brasil. Figuraram entre os seus colaboradores nomes como Guerreiro Ramos, Ironilde Rodrigues, Edison Carneiro, Solano Trindade, Nelson Rodrigues, Rachel de Queiroz, Gilberto Freyre, Arthur Ramos, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Péricles Leal, Orígines Lessa e Roger Bastide. Da perspectiva de hoje, pode-se dizer que o *Quilombo* constituiu a primeira manifestação erudita massiva de "cultura negra" no Brasil.

UMA IMPRENSA QUE NÃO SE CALA

Mesmo com a asfixia imposta pela ditadura militar (1964-1985), que inviabilizou todo e qualquer tipo de manifestação que incomodasse o regime, e ainda transformou o mito da democracia racial em peça-chave da sua propaganda oficial, os primeiros anos da década de 1970 também registraram a valente e necessária manifestação dos negros de São Paulo, por meio de uma imprensa própria. Alguns dos periódicos dessa fase foram os jornais *Árvore das Palavras* (1974), *O Quadro* (1974), *Biluga* (1974), *Jornegro* (1977), *O Saci* (1978), *Abertura* (1978), *Vissungo* (1979), *Derebô* (1980), *Chama Negra* (1986), *Ébano* (1980) e *Tribuna Afro-Brasileira* (1989).

Entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, sai de cena o protagonismo dos textos puramente políticos e reivindicatórios, e passam a integrar a pauta dessa imprensa o entretenimento, o comportamento, a moda, a beleza e a música, como ferramentas de inserção social e autoafirmação. Nesse contexto, destacam-se as revistas *Pode Crê!* (1993), *Agito Geral* (1995), *Raça Brasil* (1996), *Visual Cabelos Crespos* (1997), *Negro Cem por cento* (1998), *Rap Brasil* (1999), *Planeta Hip Hop* (2000) e *Elementos* (2007).

Ainda no início do século 21, exaltando e apresentando figuras negras de destaque intelectual nos mais variados campos do saber, temos em São Paulo a criação das revistas *Eparrei* (2001), *Afirmativa Plural* (2004) e *O Menelick 2º Ato* (2010).

Com a relativa democratização da internet, a imprensa negra se reinventa, se apropria de novas ferramentas (YouTube, redes

sociais, canais de podcast) e vê surgir iniciativas como *Portal Áfricas*, *Afropress*, *Geledés*, *Instituto Portal Afro*, *Ceert*, *Blogueiras Negras* e *Alma Preta*, além das ações solitárias, mas de prestígio e disseminação na comunidade negra, como os blogues *Negro Belchior* (hospedado no portal da revista *Carta Capital*), o extinto *À Beira da Palavra* (do poeta Allan da Rosa, que durante anos esteve dentro do site da revista *Fórum*), bem como *Cidinha da Silva*, que recebe o nome de sua autora. Essas páginas virtuais configuram-se como espaços de interação e de difusão de pensamentos críticos com foco na diversidade (mulheres e LGBT+ ganham espaço nas mídias negras digitais no século 21).

O jornalista e escritor Oswaldo de Camargo, que por décadas colaborou com a imprensa negra de São Paulo, atuando nos jornais *O Novo Horizonte* e *Mutirão* e nas revistas *Níger* e *Ébano*, afirma:

> A imprensa negra (com as implicações que a coloriram abundantemente de negro de 1915 às proximidades dos anos [19]70), não existe mais. Não existe mais aquele leitor negro altamente receptivo e participante, sócio ou frequentador de associações ou entidades negras. Nem mais é possível, como naquele tempo, ainda sob a lembrança da "Abolição", que não passou de um cavalo de Troia [...] interpretar com facilidade a sociedade negra ou a sociedade chamada branca, de onde partem os desígnios que podem alterar, pela conquista da cidadania para todos, a sociedade brasileira.[12]

De fato, esse período da imprensa negra não mais existe. Não que o envolvimento dos leitores e sua comunhão em espaços sociais tenham se extinguido. Essas relações apenas se transformaram com o passar do tempo. A existência da imprensa negra, por sua vez, permanece vital como um eficiente instrumento de autorrepresentação, representação positiva, visibilidade e circulação. Falar da existência da imprensa negra no Brasil é sempre uma oportunidade de resgatar uma dívida cultural com a comunidade negra do país e prestar um valioso serviço aos brasileiros. Pouco conhecida e ainda menos divulgada, seu resgate coloca em evidência e em discussão não apenas sua importância, mas também uma contradição que nós, negros, sabemos ser uma perigosa armadilha retórica: por que, num

12 Oswaldo de Camargo, no texto "O que representa esta reedição de fac-símiles da Imprensa Negra", publicado no livro *Imprensa negra*, organizado por Clóvis Moura e Miriam N. Ferrara (Imprensa Oficial e Sindicato dos Jornalistas no Estado de São Paulo, São Paulo, 2002).

país que se afirma uma democracia racial, é necessária uma imprensa alternativa capaz de refletir anseios e reivindicações, mas, acima de tudo, o etos do universo dessa comunidade, não apenas oprimida economicamente, mas discriminada por sua marca de cor, que os setores deliberantes da sociedade consideravam (e muitos ainda consideram) ser um estigma e elemento inferiorizador.

Mais do que exercer uma importante função social, política e cultural, a imprensa negra refletiu, e ainda reflete, o comportamento, os anseios, as conquistas, as reivindicações e os protestos de uma parcela significativa da sociedade, atualmente majoritária no país. Sua existência é, portanto, fundamental para compreender não apenas o universo da comunidade negra brasileira, mas também o próprio Brasil.

Daniel de Paula

a ~~materialidade~~ não é ~~neutra~~

Daniel de Paula

Em preparação para suas diversas viagens transatlânticas rumo à América, incluindo a expedição de caráter mercantilista em direção às Índias que acabara por provocar o violento encontro de mundos equivocadamente denominado descobrimento, Cristóvão Colombo realizou uma série de paradas estratégicas em Gomeira, uma das ilhas do arquipélago espanhol das Canárias. Tal movimento permitiu que a tripulação do almirante Colombo abastecesse as caravelas de suprimentos básicos e também coletasse água potável do Poço de la Aguada para a viagem. Hoje, lê-se, em uma placa comemorativa junto ao mesmo poço, a seguinte frase: "Desta água batizou-se a América no ano de 1492".[i]

a materialidade é mercantil

O lastro, no contexto do transporte marítimo, consiste em qualquer material colocado nos porões das embarcações quando estas encontram-se desocupadas de mercadorias, com o propósito de dar peso e equilíbrio aos navios durante seus deslocamentos. Por séculos utilizaram-se rochas, frequentemente provenientes da metrópole, para estabilizar caravelas em suas viagens coloniais transoceânicas, rochas estas que, após cumprirem sua função como lastro, serviram também como elemento arquitetônico, e foram usadas diretamente em diversas localidades, como calçadas, passeios, chafarizes, igrejas e fortes, determinando a cultura material local. Nos tempos modernos, navios passaram a usar a própria água como lastro, carregando os tanques dos porões com o líquido quando as embarcações encontram-se vazias, e lançando-o ao mar quando os cargueiros são carregados de produtos. Tal procedimento acaba por deslocar enormes volumes de água ao redor do mundo, transportando e introduzindo uma grande variedade de material biológico, incluindo plantas, animais, bactérias e outros microrganismos, capazes de perturbar e desequilibrar ecossistemas aquáticos locais.[ii]

a materialidade domina quem se relaciona por meio dela

Para além das comumente citadas quinquilharias que os colonizadores europeus escambaram com nativos em troca de madeira, peles de animais etc., há indícios de que, ao longo do processo de colonização, diversas relíquias católicas e objetos religiosos de caráter fetichista também foram intercambiados com as populações locais, inserindo-se, assim, um fundamento supostamente sagrado ao procedimento do escambo em si.[iii]

a materialidade oculta fenômenos invisíveis

O conveniente entendimento europeu sobre o caráter aparentemente fetichista, sobrenatural e supersticioso das práticas e crenças religiosas politeístas ameríndias, africanas e não cristãs serviu de justificativa para as guerras de expansão, iniciadas pelos colonizadores, aos povos supostamente selvagens, e para o desenvolvimento do tráfico transatlântico de escravos. No entanto, conta-se que, em dado momento, durante a invasão

i Informações e dados históricos disponíveis no site da prefeitura de Gomeira.

ii Conteúdo extraído de entrevista realizada com o historiador José Jobson de Andrade Arruda, e mediada pelo geógrafo Fábio Teixeira Pitta, impressa e disponível por ocasião da minha exposição intitulada *a forma condutora de fluxos dominantes*, realizada em 2017 na Galeria Jaqueline Martins, em São Paulo.

iii Referência presente no livro *Commodified Bodies: Organ Transplantation and the Organ Trade*, de Oliver Decker.

espanhola da ilha hoje conhecida como Cuba, após sucessivos ataques e assassinatos impostos pelos colonizadores, a população nativa concluiu que o ouro era o deus-fetichista dos espanhóis. Finalmente, em uma tentativa de emancipação de seus opressores, os ameríndios juntaram quantias significativas de ouro e dançaram e cantaram ao seu redor antes de despejarem o material no mar. Logo, inverteu-se a lógica do fetiche, revelando a natureza contraditória da perspectiva colonizadora, na qual, por fim, o feiticeiro acabou enfeitiçado pelo próprio feitiço.[i]

a materialidade é ideológica

O correntão marítimo consiste em uma corrente de ferro de grande espessura, utilizada sobretudo para ancorar embarcações no fundo do mar, mas que frequentemente, após uso intensivo na navegação, acaba, por meio da fixação de suas extremidades a dois tratores em movimento, por ser reutilizada no desmatamento de grandes áreas. Em meio aos diversos conflitos de terra que tomam o território brasileiro, tais como invasões de áreas ameríndias por parte de agricultores, madeireiros e garimpeiros, em certa ocasião, em meados dos anos 1990, ameríndios da etnia Kambiwá, ao retomarem parte de suas reservas que haviam sido invadidas, apropriaram-se de um correntão de desmatamento. Hoje o objeto é preservado pelos mesmos Kambiwá como representação e memória da violenta destruição de suas matas.[ii]

a materialidade é veículo da circulação de poder

O navio cargueiro Peak Pegasus, com aproximadamente 230 metros de extensão, pertencente à empresa JP Morgan Asset Management, transportava uma carga de 70.000 toneladas de soja, avaliada em cerca de 20 milhões de dólares, de propriedade da multinacional Louis Dreyfus, em julho de 2019, quando foi obrigado a navegar por mais de um mês em círculos no oceano Pacífico. Devia descarregar o fardo de grãos norte-americanos no porto chinês de Dalian no dia 6 de julho, mas taxações alfandegárias resultantes da guerra comercial entre EUA e China desvalorizaram subitamente a mercadoria agrícola em meio ao seu deslocamento marítimo, comprometendo a operação comercial e obrigando o cargueiro a derivar em alto mar até que uma resolução fosse encontrada. Finalmente, no dia 12 de agosto, após um gasto operacional estimado de US$ 12.500 para cada dia de atraso na entrega da carga, o Peak Pegasus finalmente atracou no porto de Dalian.[iii]

a materialidade reproduz a violência

Em 1987, um esquilo interrompeu, durante mais de 90 minutos, o fornecimento de energia para a central de negociações automatizadas do mercado de ações da cidade de Nova York, a NASDAQ. Estima-se que 20 milhões de transações tenham sido afetadas pelo apagão elétrico.[iv] O episódio repetiu-se em 2014, quando um pequeno roedor cortou novamente a distribuição de energia elétrica para o mercado de ações da cidade por cerca de 30 minutos. Já em 2018, a onda de calor que assolou Nova York gerou altos níveis de umidade, que, por sua vez, comprometeram a velocidade das transações realizadas por radiotransmissões. De acordo com a própria NASDAQ, tal circunstância gerou um atraso médio total de 10 microssegundos por envio de informação. No contexto do mercado financeiro global, onde, com o auxílio de algoritmos de negociações, milhões de ações são compradas e vendidas em segundos, significou prejuízos substanciais.[v]

a materialidade anuncia o colapso

i Relato reproduzido por Karl Marx no periódico *Rheinische Zeitung*, de 1842, e citado nos livros *African American Religions, 1500-2000: Colonialism, Democracy, and Freedom* de Sylvester A. Johnson e *Les Aventures de la marchandise: Pour une nouvelle critique de la valeur*, de Anselm Jappe.

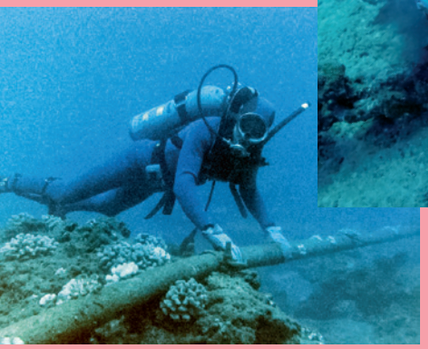
ii Relato feito pelo vice pajé Ivan Pereira da Silva a uma série de agentes e pesquisadores em diversas pesquisas de campo realizadas no território Kambiwá.

iii Dados extraídos de artigo do periódico inglês *The Guardian* intitulado “Giant shipload of soya beans circles off China, victim of trade war with US”.

iv Dados coletados de artigo do periódico norte-americano *The New York Times* intitulado “Stray Squirrel Shuts Down Nasdaq System”, de Kenneth N. Gilpin.

v Fato divulgado por Nick Baker no artigo “This Heat Wave’s So Bad It’s Even Slowing Down U.S. Stock Trades” no portal de notícias Bloomberg.

































Teatro Experimental do Negro: uma perspectiva histórica

Salloma Salomão Jovino da Silva



Aula do curso de alfabetização e cultura geral ministrada por Ironides Rodrigues aos voluntários que atenderam à primeira chamada para formação de elenco, no final de 1944.

> Sua carta de 8 de novembro atrasou-se enormemente e não me chegou em São Francisco senão ontem. Dou-lhe minha permissão para montar o *Imperador Jones* sem nenhum pagamento. [...] Conheço muito bem as condições que você descreve no teatro brasileiro. Tivemos as mesmas condições no nosso teatro antes que o *Imperador Jones* fosse representado em Nova York em 1920 – qualquer papel de responsabilidade era sempre representado por atores brancos, pintados de preto. [...] Depois do *Imperador Jones* representado por Charles Gilpin e, mais tarde, por Paul Robeson fazer grande sucesso, o caminho foi aberto para o negro representar drama sério em nossos teatros.
>
> Carta de Eugene O'Neill (1888-1953) endereçada a Abdias Nascimento (1914-2011), 6 de dezembro de 1944[1]

O Teatro Experimental do Negro foi um grupo de artistas de origens africanas atuante entre as décadas de 1940 e 1960 no Rio de Janeiro e em São Paulo, com ramificações em outras cidades brasileiras. Criado em 1944 por Abdias Nascimento e Aguinaldo Camargo (1916-1952) com apoio de outros artistas e intelectuais negros, recebeu a posterior adesão e atuação intensa do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982). Teve, ao longo de sua trajetória, a participação de trabalhadores(as) semi-escolarizados(as), artistas com formação escolar e autodidatas.

Sua metodologia baseava-se nas linguagens escrita e teatral para sensibilizar negros(as) e obter apoio da vanguarda intelectual e da classe média branca. O grupo escrevia e encenava, educava e difundia uma "nova" imagem de negros(as). Em plena vigência do projeto de branqueamento e de modernização reacionária do país, criava alternativas de formação escolar complementar, de "alfabetização" cultural e de valorização étnico-racial para trabalhadores urbanos. Para isso, mobilizou dramaturgos, que produziram textos como forma de colaboração espontânea em solidariedade com o projeto, e recorreu ao repertório dito clássico, desde que tivesse um elemento de africanidade a explorar – como, por exemplo, a peça *Otelo*, de Shakespeare, cujo protagonista é mouro, homem negro islâmico do norte do continente africano.

1 Publicada pelo jornal *Quilombo: Problemas e aspirações do negro brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 7, dez. 1948. Abdias Nascimento (org). *Quilombo: edição em fac-símile do jornal dirigido por Abdias Nascimento, 1948-51*. São Paulo: Editora 34, 2003. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/. Acesso em: 27 jan. 2020.

No âmbito dos movimentos socioculturais contemporâneos que se autodenominam negros no Brasil, o TEN é referência histórica, política e estética. Economista, professor universitário, artista plástico, poeta, dramaturgo e político, Abdias Nascimento, tido como figura-símbolo do grupo, alcançou projeção mundial; mas muitos homens e mulheres negras que sabidamente participaram do projeto têm sido mantidos em relativo anonimato e caído no esquecimento.

Na fase inicial, o TEN procurou mobilizar a população discriminada contra o racismo antinegro no período de democratização política do apagar das luzes do Estado Novo (1937-1946). Naquele contexto, e como parte de um movimento de contestação e superação dos termos da época, o teatro – seja a linguagem artística, seja a forma de entretenimento – era pensado pelo grupo não apenas como ferramenta de mobilização sociopolítica, mas como estratégia de organização e de "elevação cultural da massa negra" urbana.

Entre os vários objetivos do TEN, destaca-se a construção de uma nova dramaturgia e de um novo teatro, nos quais os artistas negros seriam protagonistas. Seu ato inovador foi sequestrar uma linguagem ocidental e redimensioná-la para que, por meio dela, pessoas negras tivessem controle sobre sua imagem simbólica e social. A ideia era produzir e difundir uma escrita e uma representação não sobre negros, mas de negros e para negros. Havia também uma mensagem que hoje nos parece indireta, dirigida à sociedade hegemônica. Seus líderes eram intelectuais e jornalistas negros que cavaram espaço nas mídias e instituições tradicionais de forma estratégica, para então construir as suas próprias mídias e instituições.

As peças escolhidas pelo grupo envolveram longas negociações e eram de dramaturgos de renome internacional, como O'Neill, ou nacional, como Nelson Rodrigues (1912-1980), apontado como o iniciador do teatro "propriamente moderno no Brasil". Rodrigues escreveu *O anjo negro* especialmente para o TEN. As montagens, aproximadamente uma dezena, envolviam os principais atores do TEN, como Abdias Nascimento, Aguinaldo Camargo, Arinda Serafim e Ruth de Souza (1921-2019), além de intérpretes brancos, como Cacilda Becker (1921-1969). Na cenografia, o TEN contou com a colaboração de renomados artistas plásticos, como Enrico Bianco (1918-2013) e Tomás Santa Rosa (1909-1956).

A construção de uma narrativa épica sobre o grupo – que se projeta nos relatos de Abdias ou de sua segunda esposa, a socióloga norte-americana Elisa Larkin Nascimento (1953-)[2] – dificulta a com-

2 Elisa Larkin Nascimento. *O sortilégio da cor. Identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2013.

Teatro Experimental do Negro em ensaio da peça *Sortilégio*, com Abdias Nascimento e Léa Garcia. 1957.



preensão detalhada dos conceitos estéticos que orientaram as diferentes montagens. Mas três peças específicas, encenadas na década de 1940, podem ser analisadas transversalmente por meio de textos jornalísticos:[3] *O imperador Jones* (1945), de Eugene O'Neill, *O anjo negro* (1946), de Nelson Rodrigues, e *O filho pródig*o (1947), de Lúcio Cardoso (1912-1968) – essa última, segundo anotações do próprio Abdias, foi considerada por alguns críticos a maior peça teatral do ano.

O teatro de Nelson Rodrigues raramente é evocado por sua relação com o teatro negro proposto pelo TEN. Mas parece justo admitir que foi sob o estímulo deste que o dramaturgo branco, tão perspicaz em trazer para o texto teatral dilemas e contradições da sociedade brasileira, pôde criar uma dramaturgia branca na forma, ainda que negra no conteúdo. A convenção estética à qual *Anjo negro*[4] se submete é fiel à estrutura narrativa do drama burguês ocidental. Mas sua temática e a montagem com atores negros se alinham à outra margem, ou seja, são uma antecipação da crítica anticolonial nas artes contemporâneas.

Resumidamente, a peça pode ser descrita como uma tragédia inter-racial brasileira. No enredo, um médico negro em ascensão social convive com o dilema existencial da condição de isolamento imposta por um meio hegemonicamente branco. O medo de perder sua amada, uma mulher branca, é motivo de profundo sofrimento psíquico.

Historicamente, mobilizações nas artes fazem parte dos movimentos negros, termo utilizado para designar formas de organização social, cultural e política fundadas em expressões públicas negras – predominantemente masculinas e geralmente centralizadoras. Entretanto, se aprofundarmos o olhar, percebemos que muitas organizações são lideradas por mulheres, projetam pensamentos e atitudes próprias ao seu tempo e se utilizam muito bem das linguagens literárias e artísticas em nome da emancipação do "povo negro". No TEN, Abdias e o sociólogo Guerreiro Ramos tornaram-se porta-vozes especiais dos anseios, frustrações e projetos políticos das coletividades negras urbanas da época, ainda que não os únicos.

3 *Quilombo*, n. 1, p. 7, dez. 1948. Os textos de críticas e crônicas publicadas na época se encontram na íntegra em Abdias Nascimento (org.). *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/ten-testemunhos/. Acesso em: 27 jan. 2020.

4 O crítico e historiador do teatro brasileiro Sábato Magaldi, por exemplo, divide as peças de Nelson Rodrigues em três categorias (psicológicas, míticas e tragédias cariocas), alocando *Anjo negro* entre as míticas. Ver Nelson Rodrigues, *Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

Depois da Segunda Guerra Mundial, o colonialismo ocidental começou a dar sinais de esgotamento em todos os territórios de seu domínio. Soldados negros haviam participado diretamente da derrota do nazifascismo, colaborando de forma decisiva para salvar o "mundo livre" – as democracias europeias e os Estados Unidos. Haviam, em suma, libertado seus colonizadores. E agora? Intelectuais negros ao redor do mundo tiveram que medir seus níveis de aderência aos valores culturais da classe/raça no poder, à qual gostariam de se ver integrados. Essas questões e tensões já pairavam no horizonte bem antes da Segunda Guerra; no final do século 19, já eram postas por intelectuais negros como Garvey, Du Bois, Booker T. Washington, Manuel Querino, Luiz Gama e Lima Barreto.[5]

Nas colônias ou ex-colônias emergiam intelectuais pretos de língua inglesa, como Eric Williams (*Capitalismo e escravidão*), C.R L. James (*Os jacobinos negros*) e W.E.B. Du Bois (*A alma da gente negra*), que também chegavam ao Brasil por vias tortas. Trechos de suas obras eram publicados por jornais negros, atingindo alguns poucos trabalhadores, artistas e intelectuais negro(as) em cortiços e favelas nos centros urbanos e também em bairros suburbanos, especialmente no Sudeste. Os jornais da Frente Negra Brasileira,[6] um pouco anterior ao TEN, publicavam traduções de Mister Gibs, operário barbadiano que vivia em São Paulo. Entre os tradutores do TEN havia figuras como Guerreiro Ramos e o escritor Ironides Rodrigues (1923-1987).

5 Marcus Garvey (1887–1940), ativista, empresário e intelectual jamaicano (ver Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000); William Edward Burghardt ou W.E.B. Du Bois (1868–1963), filósofo, sociólogo, jornalista e artista negro norte-americano ver (ver, dele, *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999); Booker T. Washington (1856–1915), ex-escravizado, político e intelectual norte-americano (ver, dele, *Up from Slavery*. Nova York: Oxford University Press, 1995); Manuel Querino (1851–1923), político, intelectual e educador afrobaiano, pioneiro nos estudos sobre cultura negra no Brasil; sobre Luiz Gama (1830–1882), ver Ligia Fonseca Ferreira, *Com a palavra Luiz Gama*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011; sobre Lima Barreto (1881–1922), ver Lilia Moritz Schwarcz, *Lima Barreto, triste visionário*. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

6 Organização política e social criada em São Paulo em 1930 e cassada em 1937, a FNB reunia pessoas de orientações ideológicas diversas em torno de um projeto partidário e antirracista. Ver Luis Cuti, *E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: SMC, 1992.

Capa do jornal *Quilombo*, ano 1, n. 4, Rio de Janeiro, jul. 1949.

O TEN recepcionou espetacularmente, no Rio de Janeiro, uma artista negra conhecida no mundo inteiro e consagrada desde a primeira metade do século 20: Katherine Dunham (1909-2006). A coreógrafa de origem estadunidense desembarcou no Brasil para se apresentar com sua companhia de dança-teatro – Katherine Dunham Company/Negro Dance Group – e fazer pesquisa de campo em comunidades tradicionais. Antropóloga, ela estudava conflitos raciais, supremacia branca e culturas negras desde a década de 1930, na Universidade de Chicago.

Quando olhamos para esse período, à distância de mais de meio século, reconhecemos uma dinâmica cultural negra de alto grau de complexidade; nela, o protagonismo negro assume seu contorno mais denso no Brasil, inserindo-se nas redes mundiais de colaboração artística e social, cultural e política. As críticas de Dunham e de Maria Nascimento à condição dos negros nos Estados Unidos e no Brasil impressionam leitores(as) até hoje.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Numa sociedade que buscava modernização rápida, os casais Guerreiro Ramos e Nascimento apresentavam-se como uma espécie de modelo comportamental; sua ideologia e ação apontariam caminhos para a população negra mais marginalizada. Ao mesmo tempo, tentavam obter apoio da classe média branca. Acima de tudo, procuravam convencer as elites políticas e culturais de que os negros eram a solução e não o problema do país, como pensavam as elites brancas afinadas com as teorias raciais da época, como a eugenia, por exemplo.[7]

Estrategistas admiráveis, cabia a Guerreiro Ramos e Abdias Nascimento observar, apreender e utilizar as mídias e as práticas artísticas da época para obter apoio financeiro e político junto à classe

7 Lilia Schwarcz traça um panorama revelador da introdução do pensamento eugenista no Brasil em *O espetáculo das raças – Cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993). Boa parte dos cientistas e intelectuais de então vinham da classe alta; educados com teses de superioridade racial, acreditavam piamente na ideologia pseudocientífica da supremacia branca sobre os "povos de cor". Edwin Black, em *A Guerra contra os fracos* (São Paulo: A Girafa, 2003), nos dá uma perspectiva mundial da eugenia como prática médica, ou engenharia sociorracial, apoiada financeiramente pelo Estado e pelas corporações nos EUA e na Europa. Em *Racismo e eugenia no pensamento conservador brasileiro* (São Paulo: Liber Ars, 2018), Weber Lopes observa os desdobramentos e influências eugenistas no Brasil.

Prêmio Nobel para Bunche

ABDIAS NASCIMENTO

Vai o Teatro Experimental do Negro se dirigir ao Senado Norueguês afim de pleitear o Premio Nobel da Paz para o doutor Ralph J. Bunche. O nome ilustre desse negro americano transcendeu as fronteiras nativas, é um patrimonio do mundo, sendo desnecessario, portanto, encarecer a justiça e oportunidade da sua indicação à laurea gloriosa com que a Humanidade coróa a fronte daqueles que a serviram com amor, dedicação e fidelidade.

Houve um momento inesquecivel e perigoso na historia das relações internacionais em que os maiores e os menores paises se voltaram aflitos para o negro Bunche, o grande substituto do Conde Folke Bernadote, mediador da O.N.U. na Terra Santa. Foi quando a paz, duramente ganha com o sacrificio de milhões de vidas humanas, outra vez se viu ameaçada pela guerra entre árabes e judeus que, ensanguentando o chão da Palestina, já lançava aos quatro cantos do globo seu olhar terrivel de conflagração universal.

Ralph Bunche, escuro de pêle, obscuro neto de escravos, burocrata humilde e amargurado, surgiu lá dum cantinho da Secretaria de Estado do governo norte-americano para, com profundo conhecimento dos problemas e da sensibilidade das minorias étnicas, numa clarividente atitude moral e psicológica ante os adversarios em luta, conseguir, naquele instante incerto e decisivo, a harmonia, a serenidade dos animos beligerantes, a paz desejada, enfim.

O conflito árabe-judeu constituiu, depois do término da guerra, o maior e mais perigoso rastilho de pólvora para nova hecatombe. O Dr. Ralph J. Bunche o removeu com alto conhecimento do Direito, rara habilidade politica e grande saber técnico. Nenhuma outra personalidade contemporânea fez mais ou igual que ele afim de que a Sociedade pudesse recuperar seu equilibrio, quando periclitou a aspiração máxima do Homem que é a obtenção da felicidade num mundo livre, calmo e seguro.

Alfredo Nobel deixou em seu testamento que seria conferido um premio anual àquele que trabalhasse efetivamente pela harmonia entre os sêres humanos. Norman Angel, Kellog, Aristides Briand, Lord Cecil, e, sobretudo, a figura martir e heroica de Von Osietzky, entre outros, obtiveram esse nobre galardão. Por que não juntar-lhes agora o nome de Ralph J. Bunche?

Cumpre ao Comité Nobel do Senado da Noruega, em 1949, honrar o mérito, o pensamento e o esforço frutifero desse verdadeiro apóstolo da liberdade e da paz que a raça negra ofereceu ao mundo, ratificando o veredictum da consciencia democrática do universo que já formulou seu voto: o Premio Nobel da Paz para o Dr. Ralph J. Bunche.

CR$
1,50
PARA TODO O BRASIL

*

SUMARIO:

No centro: "OS NEGROS", de Lima Barreto.

Colaboram: Guerreiro Ramos — Orestes Barbosa — Péricles Leal — João Conceição — Maria Nascimento.

Quilombo

vida, problemas e aspirações do negro

Direção de ABDIAS NASCIMENTO

ANO I — RIO DE JANEIRO, JULHO DE 1949 — N.º 4



média e às elites. Para tanto, faziam reportagens, organizavam seminários, conferências e palestras, mobilizavam jornalistas e ofereciam jantares em hotéis de luxo a empresários, políticos e intelectuais de renome. Entre os seus interlocutores estava o antropólogo Gilberto Freyre (1900-1987), ainda que tivessem algumas divergências. O poeta pernambucano Solano Trindade (1908-1974) e sua companheira, a assistente social e terapeuta Margarida Trindade, eram frequentadores assíduos do círculo mais negro de colaboradores do TEN.

Não raro, a grande imprensa atacava diretamente as figuras masculinas mais proeminentes do grupo. A percepção geral era que se alinhavam a um ativismo político pouco conhecido, e possivelmente perigoso, de influência estrangeira. Aliás, de outro lado havia o argumento de que a militância negra tinha certa incapacidade intelectual de observar e absorver a realidade brasileira, que é recorrente até hoje em circuitos marcados por arcaísmos de mentalidade racista.

MULHERES NEGRAS NO TEATRO E NA LUTA SOCIAL

Em toda a trajetória do TEN, existem registros da importante atuação das mulheres no grupo. Entre as primeiras bandeiras que este abraçou, à época da Convenção Nacional do Negro, em 1946, estava a causa das empregadas domésticas. A Associação das Empregadas Domésticas nasceu no seio do TEN e tinha entre suas porta-vozes as atrizes Arinda Serafim, Marina Gonçalves e Ruth de Souza, então estreantes.

As urgências que acometem pessoas negras em um país historicamente racista e de hegemonia branca não têm permitido aos artistas negros atuar somente no aprimoramento das linguagens que escolhem. Estado de prontidão e consciência étnica são exigências da vida social das quais os artistas de origem africana não podem se dar o privilégio de passar ao largo. Para criadores(as) negros(as), a arte pela arte, sem conotação estética africana e sem posicionamento antirracista, só existe como estratégia de camuflagem ou alienação.

Ao que tudo indica, cabia à companheira de jornada do TEN Maria Nascimento atuar em uma frente diferente da do marido, arregimentando pessoas aptas para o trabalho social e artístico e atendendo demandas objetivas – como alfabetizar atores e atrizes sem formação escolar e iniciar politicamente as mulheres negras em práticas de cidadania ativa, como a reivindicação de seus direitos trabalhistas. Em sua coluna “Fala a mulher” no jornal do TEN,

Quilombo, Maria Nascimento mandava mensagens de apoio às mulheres, especialmente negras.

Foi ela também quem organizou os primeiros congressos de trabalhadoras domésticas, visando seu reconhecimento como classe laboral. É sabido que o Estado Novo produziu uma ampla legislação que obrigou o patronato, de instinto colonial, a aceitar – não sem revanche – as leis trabalhistas e de seguridade social hoje em desmonte.[8] A trajetória de Maria, no entanto, raramente é enfatizada nos trabalhos sobre o grupo, com algumas exceções,[9] muito menos lembrada nos eventos e publicações da luta feminista e pelos direitos das mulheres no Brasil.

Em linguagem direta e abrangente, que fala para além do universo intelectual elegante e educado no qual Abdias e Guerreiro circulavam, Maria Nascimento referia-se a um problema político mais amplo, que também desafiou o ativismo negro ao longo do século 20:

> É inacreditável que numa época em que se fala tanto de justiça social possa existir milhares de trabalhadoras como as empregadas domésticas, sem horário de entrar e sair no serviço, sem amparo na doença e na velhice, sem proteção no período de gestação e pós-parto, sem maternidade, sem creche para abrigar seus filhos durante as horas de trabalho. [...] Quando são ainda de cor, pobres filhos de deus, que muito racista afirma serem filhos do diabo, a situação se agrava mais. [...] Acontece porém que a mulher negra está abrindo os olhos. [...] Empregada doméstica, comerciária, funcionária pública, industriária, médica, advogada, mãe de família, a mulher negra está aprendendo a andar de cabeça erguida.
>
> **Maria Nascimento. "Fala a mulher. O Congresso Nacional de Mulheres Negras e a regulamentação do trabalho doméstico".[10]**

8 A legislação de proteção às domésticas, editada recentemente, procurou garantir a essas trabalhadoras direitos já consignados a outras categorias. Mas enfrentou enorme resistência da opinião pública, sobretudo da classe média branca do Sudeste. Em certa medida, a sensibilidade social e étnica de Maria Nascimento a colocou na vanguarda da luta pelos direitos das mulheres negras, demanda que permanece atual.

9 Ver Elisa Larkin Nascimento. *O sortilégio da cor*, op. cit.; *Cultura em movimento: Matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008 (Coleção Sankofa, v. 2); *Guerreiras de natureza: Mulher negra, religiosidade e ambiente no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2009 (Coleção Sankofa, v. 3).

10 *Quilombo*, n. 4, p. 3, jul. 1949.

Por diferentes motivos, as imagens de Maria Nascimento, Clélia Calasans [Clélia Guerreiro Ramos], Guiomar Ferreira de Mattos, Heloisa de Oliveira, Milka Cruz, Virginia Pahim, Maria Manhães, Nina Barros, Natalina Santos Corrêa e Catty Silva praticamente desapareceram das narrativas sobre o TEN construídas após a redemocratização. Já as atrizes Léa Garcia e Ruth de Souza, por exemplo, se mantiveram em relativa evidência.[11]

A atriz, diretora e ativista Tereza Santos não aparece nos registros sobre a primeira fase do TEN; somente após os anos 1950. Ela teria permanecido no Brasil dos anos 1950 até meados de 1970, quando migrou para Angola para coordenar, nos primeiros anos da descolonização do país, projetos de iniciação teatral em Luanda. Ainda em São Paulo, produziu um espetáculo com elenco negro, cujos registros documentais estão nos acervos da Universidade Federal de São Carlos: *E agora...falamos nós*, peça que escreveu com o sociólogo Eduardo de Oliveira e Oliveira, encenada pela primeira vez no auditório do Masp, em 1973.[12] Tal trabalho demonstra a conexão temática e estética do período com a produção do TEN das décadas anteriores, reiterando a busca de um lugar de enunciação singular para artistas negros(as) no Brasil.

TEATRO NEGRO E ARTES NEGRAS

A concepção de artes negras utilizada aqui pressupõe uma definição estética – porque levanta hipóteses sobre os valores civilizatórios especificamente africanos presentes na formação cultural brasileira – e outra política, já que os artistas assumem uma posição que visa à desnaturalização e ao desmonte da condição de subalternidade/inferioridade social que acomete a população negra (assim como a indígena). Essa criticidade pode transparecer de forma explícita ou não no trabalho de cada artista ou grupo.

No Brasil, o termo "teatro negro" foi utilizado nos anos 1920 pela Cia. Negra de Revistas, no Rio de Janeiro. Era o projeto teatral de um multiartista negro conhecido como De Chocolate (ele havia estado em Paris anos antes e provavelmente assistiu alguma

11 Reafirmando o que diz o autor sobre o ofuscamento da história dessas mulheres, não conseguimos encontrar dados biográficos sobre grande parte das figuras femininas aqui citadas, o que raramente acontece com os homens mencionados. [n.e.]

12 Ver Flávia Rios, "A trajetória de Thereza Santos: comunismo, raça e gênero durante o regime militar", *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 21.1, 2014, pp. 73-96.

apresentação de Chocolat, comediante de origem haitiana que fazia muito sucesso). A companhia produzia uma forma urbana, rápida e leve de teatro, que combinava atualidades, política, cultura popular, dança e música. Eram apresentadas no horário em que operários de fabriquetas, das docas, do comércio e da construção terminavam seu turno e se preparavam para voltar ao subúrbio pela linha ferroviária, enquanto os funcionários públicos e os colarinhos brancos de uma pequena classe média deixavam seus escritórios.

Um teatro negro e popular no Brasil parece ter raízes mais antigas do que os Black Minstrels[13] oitocentistas dos EUA. Pesquisas de folcloristas do século 19 e 20 falam de um teatro popular carregado de aspectos africanos e indígenas realizado nas ruas de cidades de diferentes regiões do país.

O sociólogo francês Roger Bastide dedicou singular atenção às populações de origem africana e suas culturas, e propôs uma reflexão em torno do teatro negro no Brasil, Europa e EUA. Para ele, o teatro europeu havia perdido seu caráter litúrgico e participativo, transformando-se em espetáculo hiper-racionalista e distanciado. Ocorrera um divórcio entre os artistas e o público espectador. Já em relação ao teatro negro, com alguma dose de exotismo, parecia-lhe natural que o público brasileiro se sentisse "extasiado, exaltado pelos ritmos dos tambores e pelo ardor dos corpos que dançavam, numa festa coletiva da qual participava, e na qual passava da 'comunicação' a uma coisa mais intensa e quase religiosa: a comunhão".[14]

Para o sociólogo, é no contexto do pós-guerra e do surgimento de um teatro europeu de vanguarda, que se rebela contra convenções endurecidas da dramaturgia burguesa, que nasce um "teatro negro escrito por brancos", com ressonâncias pouco percebidas, mas associadas, à psicanálise. Bastide não cita Frantz Fanon em suas pesquisas sobre a psique do colonialismo, mas não parece improvável que o conhecesse, considerando suas referências a outros intelectuais negros fundamentais de então, como James Baldwin e Richard Wright.

Visto num quadro mundial de luta antirracista, o Teatro Experimental do Negro aparece muito bem inserido nas redes de

13 Espetáculos populares nos Estados Unidos do final do século 19 até meados do século 20, os Black Minstrels reuniam peças de teatro, atos cômicos, dança, música e variedades. Inicialmente apresentavam atores brancos com o rosto pintado de preto. [n.e.]

14 Roger Bastide, "Sociologia do teatro negro brasileiro", XXV Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 1973. In: Maria Isaura Pereira de Queiroz (org.), *Roger Bastide: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1988, p. 139.

CINEMA ★ RADIO ★ TEATRO ★ TELEVISÃO

RADIO e T.V.

Alda Garrido voltará a atuar, segunda-feira, pela manhã, na televisão. Canal 3, "entrevistando" a peça "Os Fantasmas", de Guimarães e Cordaro, traduzida e adaptada por Americo Garrido e Paulo Orlando. A peça, atual cartaz do Teatro São Paulo, será levada para o "vídeo" com o mesmo elenco em que figuram Felipe Bertini, Lucy Costa e Ribeiro Fortes.

* * *

Negão Fraga deverá chegar hoje ou amanhã dos Estados Unidos. A interessante cantora da Bi-9 chegará a tempo de participar do programação de primeiro aniversário do programa "Alta Frequencia", no quarteirão.

Anuncia-se que Nino Nello, uma extravagancia para o interior, vai abrir as cinemas e fazer um film com Manuel Durães.

* * *



NA FOTO — Homero Silva, o locutor-treinador, está atualmente empenhado na direção do Campeonato do Natal das Crianças Pobres, promovido pelas radios e TV das "Associadas". Homero, diante do grande entusiasmo revelado, nesse sentido, entre os funcionarios da "Cidade do Radio" e ouvintes chega a afirmar que a campanha deste ano ultrapassará todas as anteriores! "Graças aos numerosos donativos recebidos dos radiouvintes e telespectadores, vamos poder atender a mais de dez mil crianzinhas pobres".

* * *

Walter Clozel, da Piratininga, instalou entre os "dinamos" da "sem-fio", produzindo uma infinidade de programas e quadros distribuidores na programação semanal da emissora. Entre outros, aparecerão: "Cinema de arrasar" de quinze-for-tos, de 21 horas; "Todo é alegria" — com as paródias; "Melena Dos Anjos" e "Crime ao disperar"!, da 20 horas das segundas-feiras; e "Parabéns Tchê", de sextas-feiras, a partir das 20 horas.

Lauricio, Julio Marcos, Claudia Mo-rena e Dercy de Souza...

* * *

Morais Sarmento, locutor da Campea Film e da Radio São Paulo, fotos nitro. O casamento é para breve. Sarmento assinou pela A.S. fazendo a direção de "Programa Cinematográfico Morais Neto, de segunda a sabado, de 12:00 horas, e outros quinze programas por mês. "Fica fácil a vida", de segunda a sexta-feira, às 14.15 horas.

AIRTON RODRIGUES



"Maracatú", outro quadro de "Rapsodia Negra", vendo-se em cena o "Rei" (Benedito Macedo) e a "Rainha" (Lea Garcia".



Lea Garcia, a "estrela" de "Rapsodia Negra", numa passagem "Dolores do Morlere" (dir. Louis Bixer).

Ronda CAVALHEIRO Lima

Disse-nos ontem o maestro Cavalheiro Lima que sua temporada no Rio, da peça de Guilherme Figueiredo, "As mulheres de D. Juan", em grande estilo, com a maior orquestra já utilizada para um espetáculo da gênero, com instrumentos de corda e palhetas. A ação se passa em Sevilha, em meados do século XVII. Os cenarios serão feitos em "estilo oficial" e todas fracesas, com figurinos criados por Lucia Moreira da Motta de Andrade e D. Paula Fiminia Durocci, cenografia Rolando, está fazendo as maquetes para o espetáculo.

Segundo divulgou um jornal carioca, Chianca de Garcia seria o diretor da encenação. Nesta capital, acreditamos, ficará com a direção teatral além ofereceida a Armando Couto. Pelo menos diversas informações sugerem o respectivo.

* * *

Ainda nesta Diretoria, "A turma do Tenoca" deverá ser substituida, dia 16 do corrente, por "Pluto (NN)", uma adaptação livre do "Orongo-bó d'Anelia", de Frederic Duvy. Duvy fazia ao Antoine até o fim deste mês.

* * *

"Antigone" de Bidu-ha despede-se hoje do público em três sessões, às 16, 20 e 22 horas, encerrando assim 11 semanas como de cartaz e bilheteria. Um acontecimento de relevo impar, que muito de orgulho ao Teatro Brasileiro de Comédia, em especial o diretor Adolfo Celi, como o teatro nacional.

* * *

Rubens Magalhães, ex-diretor teatral carioca, assistiu a vinda ao Brasil, em junho de 1951, de Marcel Marceau e sua companhia de pantomima, bem como a vinda de uma companhia francesa por nós tradutores universitários, sob a direção de Robert Manuel, que ainda há pouco estiveram no Rio e em S. Paulo.

* * *

"Crepusculo", drama em dois atos, de Oscar Nimtzowitch, numa colaça ex "Cursos Paulistano", será encenado por Luiz Schiino em janeiro de 1953 com o Clube Teatro, com criados de Valentim Bueno e sociedade de Edu calla.

* * *

Anuncia-se que Cuqui Melo reaparecerá com seu Teatro de Equipe em março de 1953 com a peça "Ricardo II", de Shakespeare.

* * *

Pois-bem Leal está decidido a se inscrever para participar o "Teatro das Segundas-Feiras", Previsão anunciar diretor um breve. "Diferente", de O'Neil, com Danny Filho, Maria Reul e Ribeiro Fortes no elenco.

* * *

"Um dia a casa cai", de Carlos Andrade será anunciado pelo Teatro Experimental, do Centro Acadêmico "Casper Libero", da Escola de Jornalismo, para a próxima dia 6, no auditorio do Instituto "Cenaculo de Campos".

O Teatro Experimental do Negro em São Paulo

Está no mito da raça negra a verdadeira fonte e inspiração do teatro brasileiro

Como nasceu o Teatro Experimental do Negro e suas atividades — O problema do teatro do negro, em nosso país — A criação de uma literatura autentica e dramatica do negro — O que é "Rapsodia Negra" — Abdias Nascimento fala ao "Diario da Noite" — Texto de Luiz Giovannini

Deverá estrear, dentro de poucos dias, no Teatro Cultura Artistica, pequeno auditorio, o Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias Nascimento, com "Rapsodia Negra", espetaculo que entusiasmou o publico e a critica do Rio.

Abdias Nascimento, diretor e fundador do conjunto, formou em Franca, neste Estado e formou-se em ciencias economicas. Capital do genio, tempo de haver assistido, em Lima, (Perú), o "Imperador Jones", de O'Neill, começou a interessar-se pelo teatro. Foi assim que, em 1944, fundou o Teatro Experimental do Negro, com sede no Rio, que estreou precisamente com "O Imperador Jones", com Aguinaldo Camargo, um dos seus fundadores, segundo o mesmo teatro teve e que falecera há pouco, vitima de um desastre de automovel. Depois, o T. E. N. apresentou "Todos os Filhos de Deus Tem Asas" e "O Moleque Sonhador", ambos de O'Neill. Em seguida apresentou "Aruanda", de Joaquim Ribeiro, "Filhos de Santo", de José Morais Pinho, "O Filho Prodigo", de Lucio Cardoso, e uma cena de "Otelo", com Castilda Belchior de Faria, estabelecendo, ainda, em varios espetaculos, tais como, "Palmares" de Stela Leonardos, montado pelo Teatro do Estudante do Brasil, "Terra do Sol Sem Fim", adaptação do teatral da novela de Jorge Amado, feita por Graça Mello, e levada pelo "Comediantes", "José do Patrocinio", apresentado pela Companhia de Jaime Costa, varias pecas de Martins Pena e, finalmente, o espetaculo atual, "Rapsodia Negra".

A SITUAÇÃO DO TEATRO DO NEGRO

Falando ao reporter sobre a situação do teatro do negro no Brasil, disse Abdias Nascimento:

— "O teatro do negro, já não se pode negar, é um movimento de prestigio internacional. Tanto assim que a Unesco financiou a ida de uma missão de fotografias das nossas realizações teatrais com uma "penca" de fotos a todas as cidades dos Estados Unidos, obtendo um ordenado éxito. Esta mostra foi apresentada, também, na Venezuela, e muitos outros países. O jornal "Herald Tribune", revista editada em Nova York e uma das mais formadoras de opinião, entusiasmou-se muito com a nossa atuação e a imprensa chilena, argentina e europeia. E o espetaculo atual, movimento culminou no que



Churrasco acs municipalistas brasileiros oferecido pela S/A. Philips do Brasil

Cumprindo sua orientação de coerção no II Congresso Nacional dos Municipios Brasileiros, a S.A. Philips do Brasil ofereceu a cerca de 3.500 componentes, um "churrasco" no "Bacuri", logo após o encerramento desse congresso.

Como nasceu o Teatro Experimental do Negro e suas atividades — O problema do teatro do negro, em nosso país — A criação de uma literatura autentica e dramatica do negro — O que é "Rapsodia Negra" — Abdias Nascimento fala ao "Diario da Noite" — Texto de Luiz Giovannini

Deverá estrear, dentro de poucos dias, no Teatro Cultura Artistica, pequeno auditorio, o Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias Nascimento, com "Rapsodia Negra", espetaculo que entusiasmou o publico e a critica do Rio.

Abdias Nascimento, diretor e fundador do conjunto, formou em Franca, neste Estado e formou-se em ciencias economicas. Capital do genio, tempo de haver assistido, em Lima, (Perú), o "Imperador Jones", de O'Neill, começou a interessar-se pelo teatro. Foi assim que, em 1944, fundou o Teatro Experimental do Negro, com sede no Rio, que estreou precisamente com "O Imperador Jones", com Aguinaldo Camargo, um dos seus fundadores, segundo o mesmo teatro teve e que falecera há pouco, vitima de um desastre de automovel. Depois, o T. E. N. apresentou "Todos os Filhos de Deus Tem Asas" e "O Moleque Sonhador", ambos de O'Neill. Em seguida apresentou "Aruanda", de Joaquim Ribeiro, "Filhos de Santo", de José Morais Pinho, "O Filho Prodigo", de Lucio Cardoso, e uma cena de "Otelo", com Castilda Belchior de Faria, estabelecendo, ainda, em varios espetaculos, tais como, "Palmares" de Stela Leonardos, montado pelo Teatro do Estudante do Brasil, "Terra do Sol Sem Fim", adaptação do teatral da novela de Jorge Amado, feita por Graça Mello, e levada pelo "Comediantes", "José do Patrocinio", apresentado pela Companhia de Jaime Costa, varias pecas de Martins Pena e, finalmente, o espetaculo atual, "Rapsodia Negra".

A SITUAÇÃO DO TEATRO DO NEGRO

Falando ao reporter sobre a situação do teatro do negro no Brasil, disse Abdias Nascimento:

— "O teatro do negro, já não se pode negar, é um movimento de prestigio internacional. Tanto assim que a Unesco financiou a ida de uma missão de fotografias das nossas realizações teatrais com uma "penca" de fotos a todas as cidades dos Estados Unidos, obtendo um ordenado éxito. Esta mostra foi apresentada, também, na Venezuela, e muitos outros países. O jornal "Herald Tribune", revista editada em Nova York e uma das mais formadoras de opinião, entusiasmou-se muito com a nossa atuação e a imprensa chilena, argentina e europeia. E o espetaculo atual, movimento culminou no que deverá estrear, dentro de poucos dias, no Teatro Cultura Artistica, pequeno auditorio, o Teatro Experimental do Negro, dirigido por Abdias Nascimento, com "Rapsodia Negra", espetaculo que entusiasmou o publico e a critica do Rio.

Abdias Nascimento, diretor e fundador do conjunto, formou em Franca, neste Estado e formou-se em ciencias economicas. Capital do genio, tempo de haver assistido, em Lima, (Perú), o "Imperador Jones", de O'Neill, começou a interessar-se pelo teatro. Foi assim que, em 1944, fundou o Teatro Experimental do Negro, com sede no Rio, que estreou precisamente com "O Imperador Jones", com Aguinaldo Camargo, um dos seus fundadores, segundo o mesmo teatro teve e que falecera há pouco, vitima de um desastre de automovel. Depois, o T. E. N. apresentou "Todos os Filhos de Deus Tem Asas" e "O Moleque Sonhador", ambos de O'Neill. Em seguida apresentou "Aruanda", de Joaquim Ribeiro, "Filhos de Santo", de José Morais Pinho, "O Filho Prodigo", de Lucio Cardoso, e uma cena de "Otelo", com Castilda Belchior de Faria, estabelecendo, ainda, em varios espetaculos, tais como, "Palmares" de Stela Leonardos, montado pelo Teatro do Estudante do Brasil, "Terra do Sol Sem Fim", adaptação do teatral da novela de Jorge Amado, feita por Graça Mello, e levada pelo "Comediantes", "José do Patrocinio", apresentado pela Companhia de Jaime Costa, varias pecas de Martins Pena e, finalmente, o espetaculo atual, "Rapsodia Negra".

A SITUAÇÃO DO TEATRO DO NEGRO

Falando ao reporter sobre a situação do teatro do negro no Brasil, disse Abdias Nascimento:

— "O teatro do negro, já não se pode negar, é um movimento de prestigio internacional. Tanto assim que a Unesco financiou a ida de uma missão de fotografias das nossas realizações teatrais com uma "penca" de fotos a todas as cidades dos Estados Unidos, obtendo um ordenado éxito. Esta mostra foi apresentada, também, na Venezuela, e muitos outros países. O jornal "Herald Tribune", revista editada em Nova York e uma das mais formadoras de opinião, entusiasmou-se muito com a nossa atuação e a imprensa chilena, argentina e europeia. E o espetaculo atual, movimento culminou no que

CENTRO DE ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS

Exibição de film — Segunda-feira, dia 3, horas, no auditorio, a rua Barão de Antonina, 219, 11.o andar, será exibido o film de Anatol Litvak — "Dois corpo uma cidade inteira", com James Cagney, Ann Sheridan e Ed. Katon nos principais papeis. A entrada é somente para associados e alunos do cinema.

Cursos de Cinetheke — Prosseguindo normalmente, de acordo com o programa organizado, os cursos da Cinetheke Cinematográfica e a Prefeitura Municipal, os cursos preparatorios de tecnica de direção, arte dramatica e preparação do cinematografista.

Mudança de sede — Sendo de interesse da entidade, a diretoria deliberou transferir a sede social para a rua Sete de Abril, 277, conjunto 7-B, onde estará aberta a secretaria, diariamente, das 14 às 20 horas, para informações e inscrições no quadro social. Os alunos de cursos técnicos da cinema serão atendidos pelos mesmos horários, devendo comparecer à secretaria para a troca de ficha (dias 3 e 4), das 14 às 20 horas.

SUL AMÉRICA CAPITALIZAÇÃO S.A.
A MAIS IMPORTANTE COMPANHIA DE CAPITALIZAÇÃO DA AMERICA DO SUL

CONSIGNAÇÕES CONTEMPLADAS NO SORTEIO DE OUTUBRO DE 1952

JUU UOR TAM QCS ZHA SHU

Os portadores dos títulos em vigor que estiverem uma das consignações contempladas receberão o capital garantido, mediante apresentação de documento de identidade, a partir do segundo dia útil após o do sorteio.

SEDE SOCIAL: RIO DE JANEIRO
SUCURSAL DE S. PAULO:
Edificio Sulacap
R. 15 NOVEMBRO — 1.ED. ANCHIET

SULACAP

GRANDES ESPETACULOS



HOJE NA TUPI



20,35 hs. Vicente Celestino — sob o patrocinio da SABÃO PLATINO

★

21,30 hs. — Déo, numa gentileza da GORDURA DE COCO CARIOCA

DIRETAMENTE DO PALCO-AUDITORIO DA "CIDADE DO RADIO"
RADIO TUPI DE S. PAULO (1.040 kcls.)

CINEMA

A partir de segunda-feira, teremos oportunidade de ver "a primeira película falada" do Italia, em que a historia gira em torno do drama das mil e uma noites: Salomé. Encabeçam o elenco Conchita Montenegro e Armando Falcaldi. Os mais fortes trechos serão pedrosa monarca e despeitados



CONCHITA MONTENEGRO

no amor, ou seja pio. As mais belas jovens lhe dedicaram amor. Mas ele só pensara e desejara uma: Salomé. Mesbilhoso e seu grande, enviou emissarios a todos os pontos da terra, a só obtenha seu regresso, quando um seu país estivesse a sofrer dos seus males. Nasce daí, então, Salomé. Uma fantasia maravilhosa, uma linda mulher, uma perfeita Salomé e Conchita Montenegro, que tem a papel-ideal para ela. O fundo da mesma epoca muito rebuscado, quando ainda os reis arregimentavam as hinchas de seus, juventude, e quando uma dançarina chamada Salomé, por uma dança dos seus ventres, prendeu nada mais nada menos que a cabeça do profeta" — tudo isso veremos na proxima segunda-feira.

* * *

HOJE CANTO PARA VOCÊ

É mais ou menos isso. 17. o "Cantor das Americas" em pessoa e — pela primeira vez participando de um film — se apresentará no palco do Cine Broadway. Gregorio Barrios, o "O Cavalo e o Burro", estreará em "Hoje canto para você", produção de Lee Kirk. Douglas no seu principal papel — film que elevou o ritmo no cinema a uma dimensão como jamais vimos. Com a Multifilmes faria uma co-produção, ele, produtor associado e Cicero Leite, produtor executivo, assegurando a participação de Buddy Lamar em Linda Darnell na cimeira. Ao de uma dessas duas atrizes, Hollywood virá para ficar, ou-atores de destaque e uma equipe de técnicos.

Quando tudo começa a tornar propostas de contratos, vamos agitar aqui começa a ter a sua infancia de cinema.



BEDDY LAMARR



GREGORIO BARRIOS

ter o mesmo, com a seguinte "Stillman". "Depois de dois poderá falar com Stillman e dizer-nos Civelli, Stillman é um produtor sensato e sincero. Entre as suas realizações destacam-se a extraordinaria "Interseiva", dirigida por Mario Civelli, e Rio Douglas no seu principal papel — film que elevou o ritmo no cinema a uma dimensão como jamais vimos. Com a Multifilmes faria uma co-produção, ele, produtor associado e Cicero Leite, produtor executivo, assegurando a participação de Buddy Lamar em Linda Darnell na cimeira. Ao de uma dessas duas atrizes, Hollywood virá para ficar, ou-atores de destaque e uma equipe de técnicos.

Quando tudo começa a tornar propostas de contratos, vamos agitar aqui começa a ter a sua infancia de cinema.

NO MUNDO DOS DISCOS

J. PEREIRA

VÁRIAS NOTAS

Carmen Costa, que aqui o nascesse com o samba "Bunda colorida", lançado por Linda Batista, e "Nega do cabelo duro", de Miraldeu, A. Pinto e Manoel Vaz, e a batucada "Vai levando", de Alcaldyo Alves e José Batista, acaba de gravar dois sambas de Ataulfo Alves, que deverão ser postos à disposição dos fans dentro em pouco, a simpatica etiqueta da estrela Odeon. Trata-se de "Ai, que saudade da Amelia" e "Pois é", que surgirão com muito e muito sucesso, pois a gravação revelou-se de grande valor, e as marchas dos fandos Vidal e Ataulfo Alves, que também numa só vez. O "Pois é" é uma marcha de carnaval, e "Ai, que saudade da Amelia" é uma marcha-canção, em ritmo de samba perfeito dos EE. UU. Os novos sambas de Ataulfo Alves prometem muito, pois não há nenhum que não seja de sucesso. Ataulfo Alves é um dos compositores mais perfeitos que temos, e não é de admirar que seja um dos mais gravados. Ataulfo Alves, que é um dos maiores compositores de todos os tempos, é um dos mais gravados. Ataulfo Alves, que é um dos maiores compositores de todos os tempos, é um dos mais gravados.



DAMAZO PEREZ PRADO

Damazo Perez Prado, o "rei do mambo", que, segundo se diz, é um dos maiores compositores de todos os tempos, é um dos mais gravados. Damazo Perez Prado, o "rei do mambo", que, segundo se diz, é um dos maiores compositores de todos os tempos, é um dos mais gravados.

COGNAC DE ALCATRÃO XAVIER
CONTRA TOSSES E RESFRIADOS

Jornal *Diário da Noite*, São Paulo, 1 nov. 1952, p. 9

relações entre intelectuais negros das Américas, Europa Ocidental e África que chamamos de afrodiáspora. Esses movimentos construíram, por meio de porta-vozes e lideranças, uma agenda mundial de emancipação coletiva, que desembocaria nas lutas de descolonização na África e no Caribe, na mobilização pelos direitos civis nos Estados Unidos, e na implementação de políticas afirmativas na Inglaterra, Estados Unidos, França e Alemanha.

Tardiamente no Brasil, as políticas afirmativas preconizadas pela Constituição de 1988 foram longamente resfriadas pela branquitude, enquanto os racismos antinegros mais grosseiros se revelavam nas políticas públicas de saúde e saúde mental, educação e segurança. O maior legado do TEN está justamente no campo da criação artística etnicamente assinada, que agora emerge em inúmeras produções, intervenções, mostras, exposições e festivais de artes, teatro, cinema e performance em diversos pontos do país.

Em torno do Bendegó



Bendegó: um sobrevivente espacial

Maria Elizabeth Zucolotto

Bendegó[1] é o nome do maior meteorito brasileiro, pesando 5,36 toneladas. Foi descoberto em 1784 no sertão da Bahia, antes mesmo de a comunidade científica aceitar que um objeto pudesse vir do espaço. De importância destacada para a ciência, a cultura e até mesmo a política de nosso país, ele ressurge agora como ícone de resiliência. Contaremos aqui a história por trás deste visitante do espaço, e de como ele representou a ciência durante diversos governos brasileiros.

Na noite fatídica de 2 de setembro de 2018, um incêndio catastrófico consumiu o palácio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Grandes chamas destruíram praticamente todo o acervo de cerca de 20 milhões de itens que o museu amealhara em seus duzentos anos, comemorados com festa meses antes, no dia 6 de junho.

Assim que o fogo se extinguiu, ao se abrirem as portas do palácio, a primeira imagem avistada, e exibida por todas as mídias,

1 O nome dos meteoritos corresponde ao lugar onde foram encontrados.

Entrada principal do Museu Nacional do Rio de Janeiro após o incêncio de 2 set. 2018.


Meteorito
Bendegó
História
METEORITO
Achado no anno de 1784
por
JOAQUIM DA MOTTA
BENDEGÓ
Foi trasladado para o
Museu Nacional do Rio de Janeiro

era dele: o meteorito Bendegó. Intacto em seu pedestal, imponente, como uma fênix renascendo das cinzas, ele parecia revelar ao mundo que nem tudo estava perdido.

O Bendegó é, de fato, um sobrevivente de outro mundo. Sua história, como a dos demais meteoritos, começa há aproximadamente 4,6 bilhões de anos, antes mesmo de o nosso planeta existir. Como ele é do tipo metálico, composto essencialmente de ferro e níquel,[2] formou-se no núcleo de um corpo asteroidal, durante a condensação de uma nuvem de poeira proveniente da explosão e da morte de estrelas supernovas. Veio do Cinturão dos Asteroides, região situada entre Marte e Júpiter, e perambulou por milhões e milhões de anos ao redor do Sol, bombardeado por raios cósmicos e pequenos corpos celestes, até se chocar com a Terra.

Quando penetrou a atmosfera terrestre, a uma velocidade de aproximadamente 100 mil quilômetros por hora, o atrito com o ar fez com que ficasse incandescente, uma grande bola de fogo cruzando o céu. À medida que perdia rapidamente velocidade, também se reduzia boa parte de sua massa. Calcula-se que pesasse 60 toneladas, ou mais, antes de entrar na atmosfera. Atingiu o solo com cerca de sete toneladas, à velocidade em torno de 5 mil quilômetros por hora. Não chegou a criar uma cratera, mas afundou no solo e provocou um tremor de terra razoável nas imediações.

Como ficou parcialmente enterrado, parte de sua massa esteve exposta ao tempo e às intempéries, o que causaria a destruição de cerca de um terço do meteorito. Em consequência desse processo, ainda podem ser coletados resíduos (casquinhas de ferrugem) no local onde foi encontrado.

O meteorito passou quase 100 mil anos despercebido até despertar a curiosidade do menino Domingos da Mota Botelho,[3] em 1784. O que seria aquela "rocha" descomunal, diferente de todas as outras da região? Parecia feita de prata, e poderia ter algum valor. O achado foi comunicado pelo pai do descobridor às autoridades locais, que decidiram levar a preciosidade a Portugal; naquela época, o Brasil era sua colônia e qualquer achado de valor era enviado à metrópole. Vale ressaltar novamente que a ideia de que meteoritos pudessem vir do espaço só foi cogitada pela ciência dez anos mais tarde e, ainda assim, enfrentou grande resistência.

2 A composição do Bendegó é: ferro (92,5%), níquel (6,52%), cobalto (0,46%), fósforo (0,22%) e outros elementos (menos de 1%).

3 Há controvérsia sobre o nome do menino que achou o meteorito: os naturalistas alemães Spix e Martius falam em Domingos da Mota Botelho; outros o conhecem como Bernardino. No pedestal do Bendegó, consta o nome de Joaquim, o pai do descobridor, que informou as autoridades do achado.

A primeira tentativa de remoção, em 1785, foi um completo fracasso. Conseguiram colocar o meteorito em cima de um carro de boi, mas este só se moveu 180 metros. Na primeira descida, a carreta desenfreada atropelou os bois e caiu no leito do riacho Bendegó, que, posteriormente, daria nome ao meteorito. Como a Bela Adormecida, o achado permaneceu lá por mais cem anos. Nunca foi esquecido: a notícia dele percorreu o mundo e visitantes famosos desviavam do caminho só para ver e tentar descobrir o que era a misteriosa "pedra do Bendegó".

Entre os visitantes ilustres, destaca-se A. F. Mornay, contratado pelo governo da Bahia para pesquisar fontes de água mineral no estado. Em 1810, ele extraiu fragmentos da pedra e os enviou ao químico britânico William Hyde Wollaston (1766-1828) para análise. Em 1816, a Sociedade Real de Londres atribuía autenticidade ao meteorito.

Os naturalistas alemães Johann Baptist von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich Martius (1794-1868), que vieram ao país com a imperatriz Leopoldina (1797-1826) no ano seguinte, em missão científica, contam sua visita ao Bendegó em detalhes no livro *Viagem pelo Brasil*.[4] Com muita dificuldade, e depois de usar fogo por 24 horas, conseguiram retirar da "pedra" amostras que confirmariam sua natureza extraterrestre.

Em 1883, Orville Derby (1851-1915),[5] geólogo do Museu Nacional, alertou as autoridades do perigo de abandonar o meteorito em local tão distante do Rio de Janeiro. Mas foi somente em 1886, quando o próprio imperador dom Pedro II (1825-1891) apresentava, na Academia de Ciências de Paris, um trabalho sobre o suposto maior meteorito brasileiro, o Santa Catharina,[6] que tomou a decisão de trazer o Bendegó para o Museu Nacional.

Em 1887, ao chegar ao Brasil, o monarca incumbiu o tenente José Carlos de Carvalho (1847-1934) de trazer o meteorito para o Rio de Janeiro. Ao tentar argumentar que não teria condições de cumprir a missão, o oficial ouviu de um imperador contrariado: "O senhor segue para a Bahia levando instruções do professor Orville Derby sobre os conhecimentos do sertão (...) A Sociedade de Geographia se encarregará de tomar as providências necessárias".

4 Spix e Martius, *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Rio de Janeiro: Villa Rica, 1981.

5 Autor de "Estudo sobre o meteorito de Bendegó", in *Archivos do Museu Nacional*, v. 9, Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1895.

6 O Santa Catharina chamou atenção pelo alto teor de níquel (35%); 25 toneladas de fragmentos foram vendidas à Inglaterra para extração do metal.

Assim, foi nomeada uma Comissão do Império[7] para a remoção do Bendegó. No dia 7 de setembro de 1887, data em que se comemora a independência brasileira, deu-se início ao transporte do meteorito, com um ato solene.

A Comissão utilizou-se dos conhecimentos náuticos de seus engenheiros e de uma carreta engenhosamente idealizada pelo comandante: com dois tipos de rodas, podia deslocar-se no solo ou sobre trilhos. Quando as condições da estrada eram ruins, improvisava-se uma pequena linha férrea à frente da carreta.

A marcha demorou 126 dias para percorrer 113 km através do sertão e chegar à estação de Jacurici, onde embarcou no trem e seguiu para Salvador. Muitos contratempos aconteceram na viagem de volta: o meteorito caiu sete vezes da carreta, o eixo das rodas teve de ser substituído três vezes, e fortes chuvas desabaram depois que a missão transpassou a serra do Acarú. A demorada travessia rendeu uma crônica de Machado de Assis (1839-1908) [ver p. 89], tecendo críticas à classe política brasileira da época.

Ainda existe, no local de embarque do Bendegó, um marco comemorativo com o nome do patrocinador da expedição, o Barão de Guahy (1841-1914); ela guarda uma cápsula do tempo que nunca foi aberta. Outro marco, com o nome do imperador, indicava o local em que o meteorito foi encontrado; foi completamente destruído pela população enfurecida, que atribuiu a grande seca de 1888/89 à retirada do meteorito de sua região.

A massa ficou exposta por poucos dias em Salvador, antes de seguir no vapor Arlindo para Recife, rumo ao Rio de Janeiro. A princesa Isabel (1846-1921), regente do Brasil à época, foi com a família ao Arsenal de Marinha receber o meteorito. Voltaria outras vezes, para acompanhar o corte – que retirou dele uma fatia de cerca de 60 quilos, depois dividida e enviada a museus e colecionadores internacionais – e a confecção de uma réplica em madeira, que foi exposta no Pavilhão do Brasil da Exposição Universal de Paris, em 1889, e está hoje no Palais de La Découverte.

Então, o Bendegó foi finalmente entregue ao Museu Nacional e exposto no hall da entrada principal; a peça que representaria discursivamente a instituição ganhava destaque especial. Por alguns anos, foi o maior meteorito exibido em um museu no mundo, conferindo à instituição ampla visibilidade como um dos principais espaços da ciência da época.

Além da Sociedade de Geografia, revistas renomadas trataram

7 A comissão era composta por Carvalho e os engenheiros Vicente José de Carvalho Filho e Humberto Saraiva Antunes.

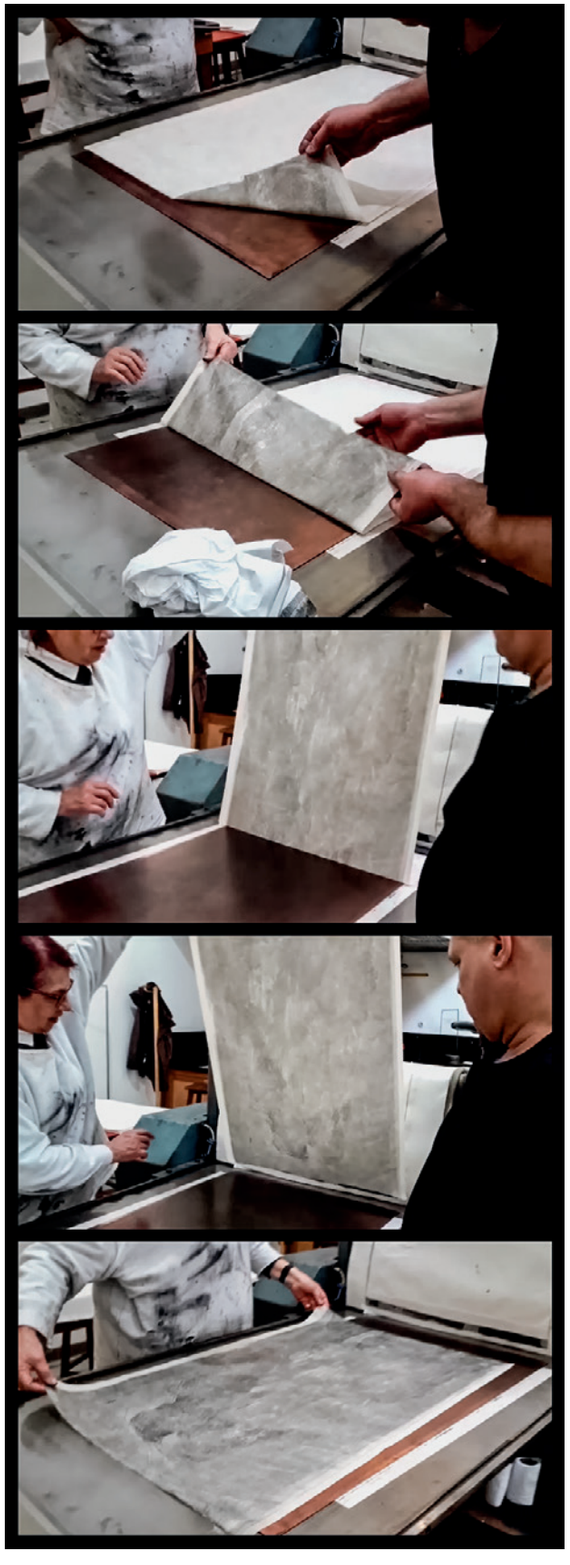
Carmela Gross

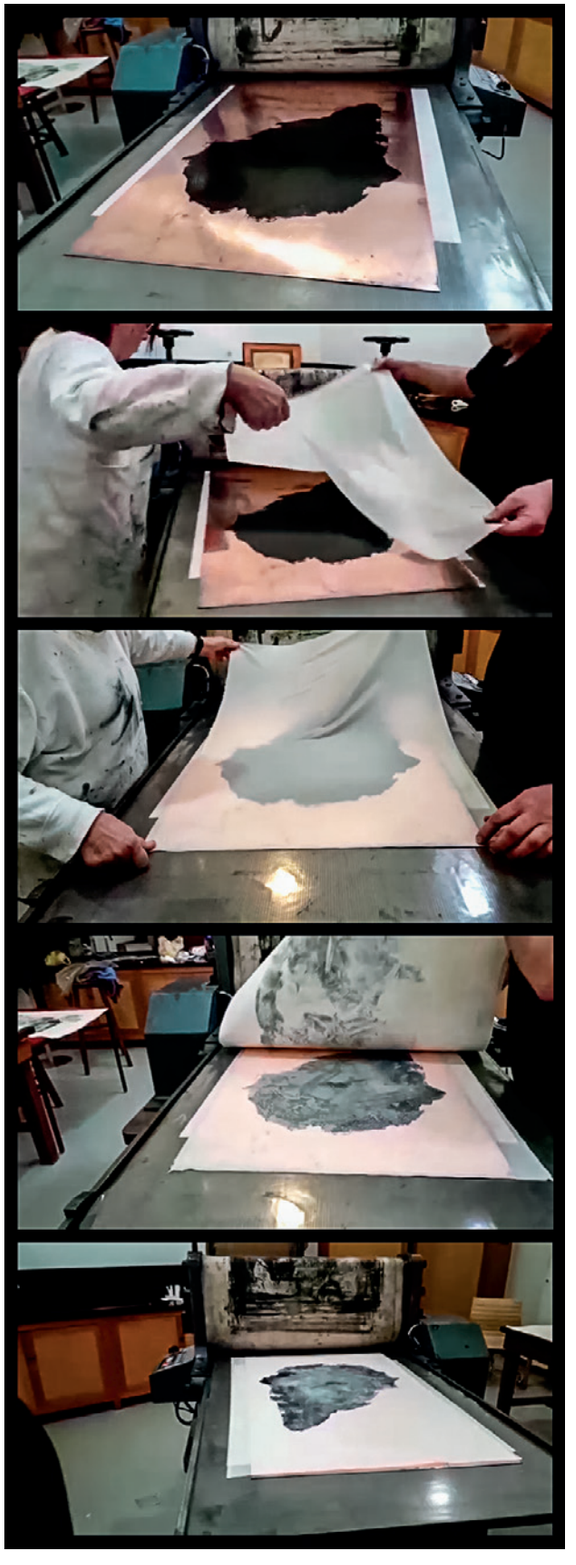


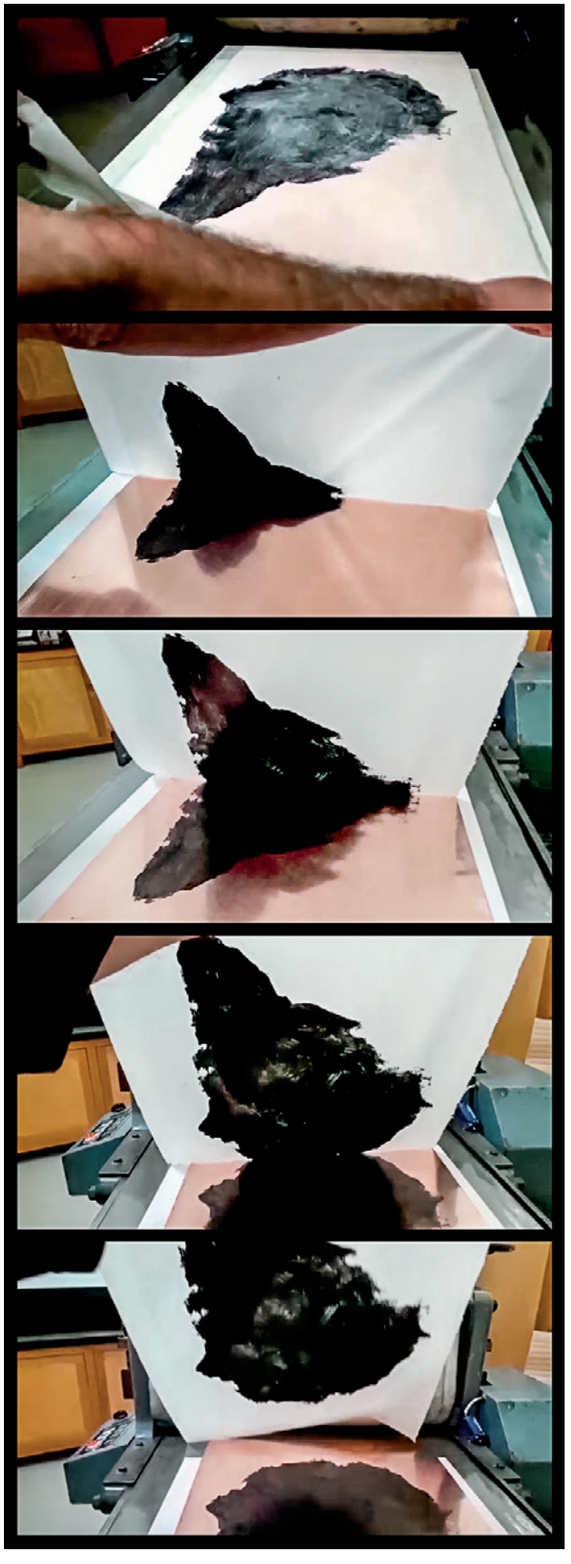


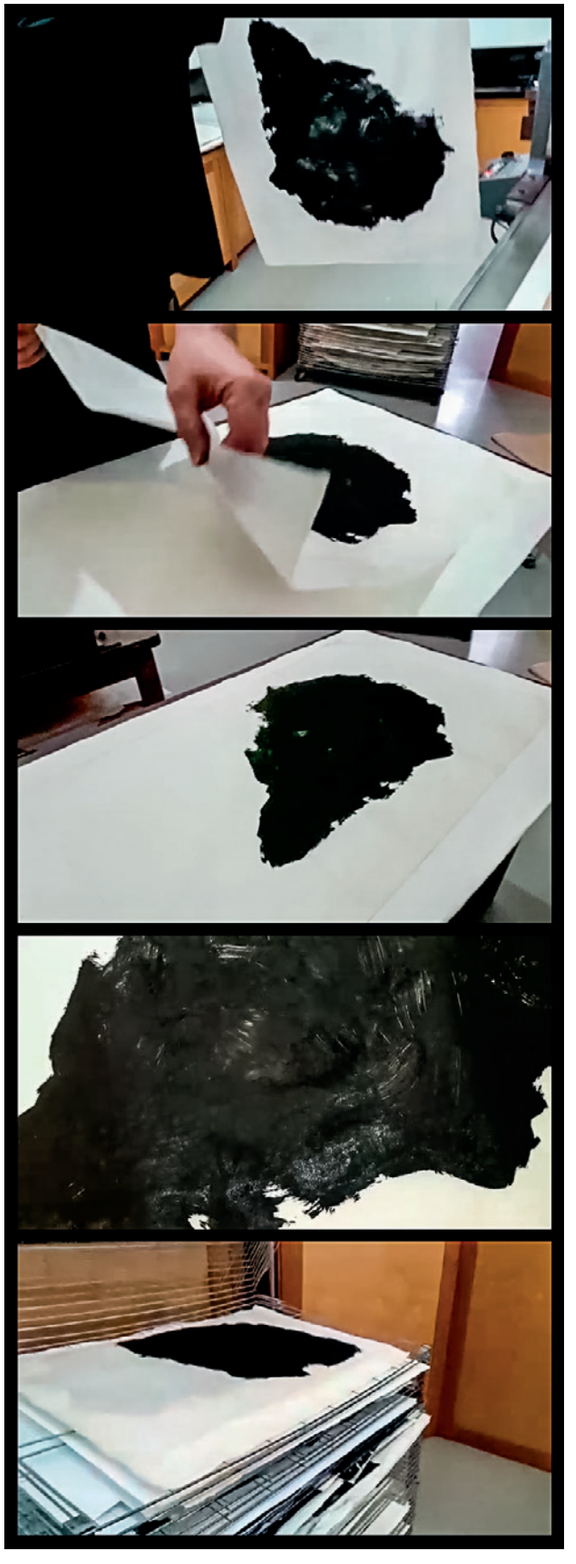












com grande interesse o importante subsídio que o Brasil oferecia às principais investigações científicas contemporâneas, rompendo com o passado "colonial e romântico" e voltando-se para um futuro mais intelectual. À época, o país buscava uma identidade nacional, desejoso de ser admitido entre as nações desenvolvidas. Segundo Sabrina Damasceno Silva,[8] as "formações discursivas" em torno do meteorito apresentavam características multidimensionais, relativas às categorias "ciência", "natureza" e "nação".

O Museu Nacional funcionava então em um prédio no Campo de Sant'Anna, no centro do Rio, local da Proclamação da República (1889). Com o exílio subsequente da família imperial, o museu foi transferido para o Palácio de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista, que servira de residência real e fora utilizado pela Assembleia Constituinte Republicana.

Em 1900, as exposições permanentes do Museu Nacional foram abertas ao público na nova sede. As atividades do museu se intensificariam nas décadas seguintes. Seu sucesso e prestígio ajudaram a disseminar o interesse local pelas ciências naturais; seu ensino se tornaria fundamental para a transformação do país pelas futuras gerações.

A representatividade simbólica do Bendegó pode ser aferida pelas diversas fotografias nas quais personalidades que visitaram o Museu Nacional – entre elas Albert Einstein (1879-1955) e Santos Dumont (1873-1932) – aparecem ao lado do meteorito.

Durante o Estado Novo, o presidente Getúlio Vargas (1882-1954) empossou a primeira diretora mulher da instituição, Heloisa Alberto Torres (1895-1977), que ficaria no cargo até o final de seu governo. Formada em antropologia, ela via o Museu Nacional como parte de uma política cultural e não mediu esforços para preservar, por meio dele, a cultura brasileira.

Segundo professores e pesquisadores que passaram por ele, a decadência do Museu Nacional como centro de excelência começou quando sua administração foi incorporada à Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1946. Com isso, veio uma perda de status: de museu representativo em âmbito nacional, ele passava a museu de universidade.

Na década de 1960, durante o governo militar, foi criada dentro do museu uma pós-graduação em antropologia social; com máxima excelência acadêmica desde o início, foi o setor do Museu

8 Ver, da autora, "O pedaço de outro mundo que caiu na Terra: as formações discursivas acerca do meteorito de Bendegó do Museu Nacional", dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio na UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.



O meteorito Bendegó em meio ao escoramento na entrada principal do Museu Nacional do Rio de Janeiro após o incêndio de 2 set. 2018.


Achado no anno de 1784
por
JOAQUIM DA MOTTA BO
Nas proximidades d
BENDE
Coordenadas

Nacional que mais se desenvolveu. Coincidentemente, uma reformulação do acervo exposto realizada nesse período mudou o Bendegó da entrada para uma sala menos nobre. Apenas em 2005 ele seria realocado em seu lugar de destaque, no hall do Museu Nacional.

Como outras instituições públicas, o Museu Nacional sempre esteve à mercê de mudanças políticas internas e externas, sobretudo relativas à concepção que o norteava, baseada no tripé ciência, cultura e nação brasileira.

Atualmente, encontra-se entre os treze museus geridos pela UFRJ, instituição que não conta com recursos financeiros suficientes e cuja administração central é pouco sensível às suas especificidades. Além dos inúmeros desafios, a inabilidade das diretorias e colegiados do museu, compostos por docentes sem *expertise* em administração pública, levaram as instalações físicas à decadência total, em contraste radical com a notória excelência acadêmica da instituição.

Às 19h30 do dia 2 de setembro de 2018, minha vizinha me alertou ao fato de que a televisão mostrava o Museu Nacional ardendo em chamas. Fui imediatamente para lá e, após enfrentar a resistência da Guarda Municipal, que proibia a aproximação até dos funcionários, deparei-me com o pior dos cenários: a falta de água nos hidrantes e a passividade dos bombeiros diante da desproporção entre o fogo, que se alastrava rapidamente, e o fino jato de água lançado pelo carro de bombeiros, onde se lia: "Adquirido com a taxa de incêndio".

Talvez tenha sido por falta de experiência ou de iniciativa, ou por excesso de zelo, mas foi uma infelicidade que os bombeiros não permitissem o acesso dos funcionários à parte posterior do palácio quando ele ainda estava absolutamente livre das chamas. Era visível que eles não estavam conseguindo controlar o avanço do incêndio. Se houvessem liberado a entrada, os curadores que estavam lá poderiam ter salvo os itens mais raros de suas coleções. Quando finalmente tivemos permissão para entrar, já era tarde demais: as labaredas se alastravam por todo o prédio, consumindo o terceiro andar dos blocos posteriores. O perigo do desabamento era iminente. O resultado da desastrosa operação foi que, de 20 milhões de peças, apenas uma coleção salvou-se, além de alguns equipamentos.

Na manhã seguinte à tragédia, enquanto todos ainda se lamentavam e tentavam entender o que havia acontecido, consegui uma autorização para entrar no prédio e tentar salvar os meteoritos que estavam em exposição, na sala ao lado do Bendegó. Temia que o teto desabasse, tornando impossível separar os meteoritos do entulho – já que a maioria deles parece de concreto.

Resgates. 2019. Documentário. Direção de Zhai Sichen.





À tarde, alguns funcionários também puderam entrar no prédio e salvar diversos outros itens expostos na parte dianteira do primeiro andar, como a clássica coleção Werner de minerais, trazida ao Brasil pela Família Real, e algumas outras peças que estavam no hall de entrada. O procedimento tinha de ser bem rápido, pois a estrutura ameaçava desabar e, além disso, havia "mandes e desmandes" que ora permitiam, ora proibiam a entrada.

No dia 4 de setembro, a Polícia Federal interditou o prédio para realizar sua perícia. Apesar de o fogo ter começado na ala norte, o palácio inteiro ficou inacessível por diversas semanas, o que prejudicou demais a recolha do acervo remanescente do incêndio. Este trabalho foi realizado pela Comissão de Resgate, formada por funcionários que se mobilizaram para trabalhar (quase que exclusivamente) no árduo serviço de escavação.

Apesar de a PF ter concluído que a causa inicial do fogo foi um curto-circuito em um disjuntor – ao qual estavam ligados aparelhos de ar-condicionado –, existem muitos outros "culpados". Ironicamente, pouco tempo antes, um contrato generoso fora assinado com o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) para o desenvolvimento e a instalação de um sistema de prevenção de incêndios,[9] além da reestruturação de algumas alas do palácio.

No presente, muitas pessoas clamam que o "Museu Nacional vive" e almejam, de alguma forma, reparar os danos irreversíveis que o fogo e a chuva causaram. A vida acadêmica e científica se recompõe paulatinamente, com a ajuda de recursos financeiros externos, como o que a Faperj ofereceu aos pesquisadores no começo de 2019, e as contribuições das emendas parlamentares da bancada do Rio de Janeiro para a compra de equipamentos.

Muitos outros auxílios surgiram para recuperar o prédio e as instalações do Museu Nacional. Mas, "agora Inês é morta".[10] Apesar de todo o empenho e dedicação, o acervo perdido não retornará jamais às condições iniciais.

9 Apesar de haver sofrido alterações até meados do século 20, o palácio era tombado pelo IPHAN, que não permitia qualquer mudança arquitetônica, incluindo a implantação de escadas de fuga no pátio interno. Assim, a única rota de fuga que havia no museu era uma escada caracol nos fundos. Por sorte, não houve perda humana.

10 "Agora Inês é morta" é uma expressão usada na língua portuguesa que significa "não adianta mais". Expressa a inutilidade de certas ações, como a de Pedro I de Portugal (c.1320–c.1367) que, ao ser coroado rei, ordenou que o corpo de sua amada Inês de Castro (c.1325–c.1355) fosse desenterrado e colocado no trono. A história é recontada em vários textos clássicos portugueses, entre os quais *Os Lusíadas*, de Camões (1524–1580).

Pode parecer coincidência, mas finalizo este texto em um 15 de novembro, dia em que se comemora a Proclamação da República; infelizmente, constato que não tivemos nenhum outro governante, desde dom Pedro II, que tenha incentivado tanto o progresso da ciência, da cultura e da educação neste país...

Espero que a imagem do meteorito Bendegó, disseminada incansavelmente pela mídia mundial naquela manhã após o incêndio, consagre-o em seu local de destaque na entrada principal do palácio do Museu Nacional. Que ele permaneça em seu "aposento" durante toda reconstrução do prédio, como um eterno guardião, e se transforme na pedra fundamental do renascimento do Museu Nacional!

Crônica publicada no blogue *Lettera Brasilis* em 15 fev. 2013. Notas de Mauro Rosso. Disponível em: http://letterabrasilis.blogspot.com/2013/02/o-meteorito-de-bendego-no-brasil.html. Acesso em: 26 fev. 2020. O texto original, sem título, faz parte da série de crônicas "Bons dias!", publicadas por Machado de Assis na *Gazeta de Notícias* entre 1883 e 1904. Ver também Gustavo H. B. Franco (organização, introdução e comentários), *A economia em Machado de Assis — O olhar oblíquo do acionista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, pp. 82-85.

[O meteorito de Bendegó, no Brasil]

Machado de Assis

Gazeta de Notícias, 27 de maio de 1888

Bons dias!

Cumpre não perder de vista o meteorólito de Bendegó.[1] Enquanto toda a nação bailava e cantava, delirante de prazer pela grande lei da Abolição, o meteorólito de Bendegó vinha andando, vagaroso, silencioso e científico, ao lado do Carvalho.[2]

1 Referência a acontecimento que mobilizou e emocionou durante algum tempo a opinião pública e a imprensa, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, para a qual deveria ser removido o meteorito, ou meteorólito, conhecido como "de Bendegó", descoberto em 1784, no sertão da Bahia — remoção muito difícil, tanto que somente processada 102 anos depois, agora criando uma polêmica quanto ao "dono" do meteorito, se a União, o estado ou o município —, o que refletia essencialmente um tema relevante, mormente naquele período de iminente transição entre um regime imperial e a já "irreversível" República: o federalismo, o primeiro centralizador do poder, o segundo preconizador da ideia da federação com (relativa) autonomia provincial.

2 Comandante José Carlos de Carvalho (1847-1934), oficial da Armada, membro da Sociedade Geográfica, chefe da expedição que trouxe o meteorito para o Museu Nacional, no Rio de Janeiro.

— Carvalho, dizia ele provavelmente ao companheiro de jornada, que rumores são estes ao longe?

E ouvindo a explicação, não retorquira nada, e pode ser até que sorrisse, pois é natural que nas regiões donde veio, tivesse testemunhado muitos cativeiros e muitas abolições. Quem sabe lá o que vai pelos vastos intermúndios de Epicuro[3] e seus arrabaldes?

Vinha andando, vagaroso, silencioso, científico, ao lado do Carvalho.

— Carvalho, perguntou ainda, falta muito para chegar ao Rio de Janeiro? Estou já aborrecido, não da sua companhia, mas da caminhada. Você sabe que nós, lá em cima, andamos com a velocidade de mil raios; aqui nestas ridículas estradas de ferro, a jornada é de matar. Mas espera, parece que estou vendo uma cidade...

— É a Bahia, a capital da província.

Chegaram à capital, onde um grupo de homens corria para uma casa, com ar espantado, preocupado, ou como melhor nome haja em fisionomia, que não tenho tempo de ir ao dicionário. Esses homens eram os vereadores. Iam reunir-se extraordinariamente, para saber se embargariam ou não a saída do meteorólito.

Até então não trataram do negócio, por um princípio de respeito ao governo central. O governo central ordenara o transporte e as despesas; a Câmara Municipal, obediente, ficou esperando. Logo, porém, que o meteorólito chegou à capital, interveio outro princípio – o do direito provincial. Reuniu-se a Câmara e examinou o caso.

Parece que o debate foi longo e caloroso. Uns disseram provavelmente que o meteorólito, tendo caído na Bahia, era da Bahia; outros, que vindo do céu, era de todos os brasileiros. Tal foi a questão controversa. Compreende-se bem que era preciso resolver primeiro esse ponto, para entrar na questão de saber se os meteorólitos entravam na ordem das atribuições reservadas às províncias. O debate foi afinal resumido e o voto da maioria contrário ao embargo; apenas dois vereadores votaram por este, segundo anunciou um telegrama.

E o meteorólito foi chegando, vagaroso, silencioso, científico, ao lado do Carvalho.

— Carvalho, disse ele, os que não quiserem embargar a minha saída são uns homens cruéis. Mas por que é que aqueles dois votaram pelo embargo?

— Questão de federalismo...[4]

3 Filósofo grego (341 a.C.-270 a.C.), que acreditava na imortalidade dos deuses.

4 Com a iminência da República, a questão do federalismo já era bastante discutida então. Machado de certo modo se opunha a esse sistema, até porque ele era inerente ao novo regime contra o qual desde sempre foi vigorosamente crítico: Machado sustentava que o federalismo essencialmente

Fotografias extraídas do relatório *Meteorito Bendegó*, de José Carlos de Carvalho, apresentado ao Ministério da Agricultura, Commercio e Obras Públicas. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.







Fotografia extraída do relatório *Meteorito Bendegó*,
de José Carlos de Carvalho, op. cit.



E o nosso amigo explicou o sentido desta palavra, e o movimento federalista que se está operando em alguns lugares do império. Mostrou-lhe até alguns projetos discutidos agora, para o fim de adotar a Constituição dos Estados Unidos, sem fazer questão do chefe de Estado, que pode ser presidente ou imperador...

Aqui o meteorólito, sempre vagaroso e científico, piscou o olho ao Carvalho.

— Carvalho, disse ele, eu não sou doutor constitucional nem de outra espécie, mas palavra que não entendo muito essa constituição dos Estados Unidos com um imperador...

Cheio de comiseração, explicou-lhe o nosso amigo que as invenções constitucionais não eram para os beiços de um simples meteorólito; que a suposição de que o sistema dos Estados Unidos não comporta um chefe hereditário resulta de não atender à diferença do clima e outras. Ninguém se admira, por exemplo, de que lá se fale inglês e aqui português. Pois é a mesma coisa.

Entretanto, confessou o nosso amigo que, por algumas cartas recebidas, sabia que o que está na boca de muitas pessoas é um rumor de república ou coisa que o valha, que esta ideia anda no ar...

— *Noire? Aussi blanche qu'une autre.*

— *Tiens! Vous faites de calembours?*[5]

— Que queria você que eu fizesse, retorquiu o meteorólito, metido naquelas brenhas de onde você me foi arrancar? Mas vamos lá, explique-me isso pelo miúdo.

E o nosso amigo não lhe ocultou nada; confiou-lhe que andam por aí ideias republicanas, e que há certas pessoas para quem o advento da República é certíssimo. Chegou a ler-lhe um artigo da

reforçaria o poder oligárquico intrínseco ao país (o Brasil como a "*absolute Oligarchie*" – cf. o artigo publicado no *Rio-Post*). Uma vez dado poder às províncias, estas dominadas pelas oligarquias (mesmo que, por hipótese, [o sistema] tivesse sido implementado sob o Império), Machado mantinha, ou manteria, sua oposição, pois federação e parlamentarismo lhe pareciam conceitos contraditórios (uma excrescência como "uma cobra casada com um rato", diria em outra crônica). A visceral rejeição de Machado à República fora definida certa feita, na *Tribuna Liberal*: "Quanto às minhas opiniões políticas tenho duas, uma impossível, outra realizada. A realizada é o sistema representativo e é sobretudo como brasileiro que me agrada essa opinião, e eu peço aos deuses (também creio nos deuses) que afastem do Brasil o sistema republicano, porque esse seria o do nascimento da mais insolente aristocracia que o sol jamais alumiou".

5 ["Negra? Tão branca quanto qualquer outra. / "Olhe! Você faz trocadilhos?"]. Criativo trocadilho bilíngue de Machado, que faz alusão ao temor disseminado nas elites de uma revolta de libertos inspirada na Republique Noire [República Negra] do Haiti – e também a desdenha ("tão branca quanto qualquer outra").

Gazeta Nacional, em que se dizia que, se ela já estivesse estabelecida, acabada estaria há muitos anos a escravidão...

Nisto o meteorólito interrompeu o companheiro, para dizer que as duas coisas não eram incompatíveis: porque ele antes de ser meteorólito fora general nos Estados Unidos — e general do Sul, por ocasião da Guerra de Secessão, e lembra-se bem que os Estados Confederados, quando redigiram a sua constituição, declararam no preâmbulo: "A escravidão é a base da Constituição dos Estados Confederados".[6] Lembra-se também que o próprio Lincoln, quando subiu ao poder, declarou logo que não vinha abolir a escravidão...[7]

— Mas é porque lá falam inglês, retorquiu o nosso amigo Carvalho; a questão é essa.

O meteorólito ficou pensativo; daí a um instante:

— Carvalho, que barulho é este?

— É a visita do Portela, presidente da província.[8]

— Vamos recebê-lo, acudiu o meteorólito, cada vez mais vagaroso.

6 O propósito de Machado é claramente demonstrar que ser republicano não implica ser abolicionista, uma vez os sulistas nos Estados Unidos não terem lutado para mudar a forma de governo, mas sim preservar a escravatura (os denominados Estados Confederados eram uma república escravista). Em artigo de 25/8/1864 no jornal paulista *Imprensa Acadêmica*, exatamente durante a Guerra de Secessão norte-americana, Machado registrava: "O general confederado Lee avança sobre Washington. Esta notícia desconcerta os partidários do Norte, parece que nada pode resistir aos planos de Grant, e sobretudo que não venha a triunfar a causa do Sul, isto é, a causa da escravidão! Causa da escravidão! Até onde vai o alambicamento das palavras".

7 O presidente norte-americano Abraham Lincoln somente durante a Guerra de Secessão promulgou a emancipação geral.

8 Manuel do Nascimento Machado Portela (1833-1895), político conservador, nomeado em março de 1888 presidente da Bahia.



Fotografia extraída do relatório *Meteorito Bendegó*, de José Carlos de Carvalho, op. cit.

Gustavo Caboco

ALIENÍGENA



INDÍGENA





PROIBÍRAM MINHA LÍNGUA E IDENTIDADE.

MÃO SOU CABOCO, SOU WAPICHANA.

Putum idikin.

AGORA É O MOMENTO DE RETOMADA INCORPORADO

NAS CONVERSAS COM A(S) PEDRA(S).

ESTA É A PÁGINA 35 DA APOSTILA*

INDÍGENA WAPICHANA QUE RECEBI

HÁ 19 ANOS ATRÁS,

PRODUZIDA POR MEUS PARENTES,



À SERVIÇO DA NOSSA LÍNGUA.

baydukury

É NESTA PÁGINA QUE APRENDO AS PALAVRAS

“ONÇA”, “PEDRA”, “SAPO” E AO LADO

AS TRADUZO EM DESENHO.

AO OUVIR OS CAMINHOS DE RETORNO À TERRA, OS CAMINHOS DA PEDRA

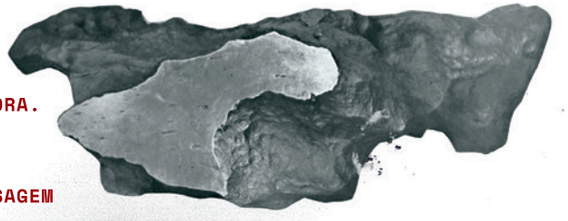
E OS ENCONTROS DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA,

CONSEGUIMOS MAGICAMENTE

(ESPIRITUALMENTE)

APROXIMAR INDÍGENA,

AQUELE QUE É ORIGINÁRIO,



DE ALIENÍGENA, O QUE É DE FORA.

kyba

DO PONTO DE VISTA INDÍGENA:

NOSSAS CASAS, DIREITOS, PAISAGEM

E MEMÓRIAS ESTÃO EM CHAMAS.

A ONÇA, A PEDRA E O SAPINHO ESTÃO PEGANDO FOGO.

AQUI FORA (ALIENÍGENA), SOMOS A ARTE E A PONTE

PARA AS CONTEMPORANEIDADES DOS MUNDOS INDÍGENAS.

ISSO TUDO É CINZA. SÃO CINZAS.

UM CONVITE: VAMOS OUVIR A PEDRA,



CONVERSAR COM ELA - QUE HORA É FLORESTA,

kiberu

MONTANHA, RECEPTÁCULO DE CACHOEIRA,

SONHO, OUTRA HORA SE MANIFESTA NAS RELAÇÕES.

VAMOS OUVIR AS POSSIBILIDADES DAS CULTURAS

E DAS EXISTÊNCIAS INDÍGENAS. OUVE A(S) VOVÓ(S).

* Watuminpen waparnadan day: estudando em nossa língua por Casimiro Cadete e outros. (1997)


CADETE BOADRO
O QUE FIZERAM COM NOSSOS CORPOS?
ALIENÍGENA
IT WAS FOUND ON 1784 BUT IT WAS COLONIZED ON 1888 AFTER MORE THAN 100 YEARS. IT'S MADE OF IRON AND NICKEL AND IT'S THE LARGEST METEORITE EVER FOUND IN BRAZIL BENDEGÓ IS OLDER THAN PLANET EARTH.
BENDEGÓ
1888
EU TO LIVRE
PANKARARU
NOSSO ESPÍRITO
EXÚ
MASCÁRA TIKUNA
BORDUNA WAPICHANA
BONES
KARAJÁ


INDÍGENA
ESTA PEDRA É UMA VOVÓ DA TERRA. EM SEU BATISMO, NAS ÁGUAS DO RIO, GANHOU O NOME BENDEGÓ. ANTES TINHA OUTRO NOME - PEDRA DO CÉU. NASCEU, DO VENTRE XAMÂNICO, NO SERTÃO DA BAHIA. ESTA PEDRA ANDA.
GALDINO PATAXÓ
WAÚJA
O GOLÓ POR AC
DERNINHO DO AN
PARENTE
TUPINAMBÁ
M
E
MÓRIA
VIVE
FOTOGRAFIA DO GRÜNBERG

“A gente resiste de um lugar fundado na nossa memória”

De qual lugar o pensamento indígena resiste, no mundo atual?[1]

AK Eu acho que o lugar do pensamento indígena prevalece desde uma base, um lugar imemorial, desde a nossa ancestralidade. Tem um pequeno verso de um poema indígena que diz assim: “Cantando / dançando / passando sobre o fogo / seguimos num contínuo o rastro dos nossos ancestrais”. Esse mantra, é desse lugar que nós resistimos. A gente não tem uma cartografia para se deslocar nela, definindo de onde a gente resiste. A gente resiste de um lugar fundado na nossa memória. Esse é o lugar de potência de onde nós pensamos o mundo, também. O nosso mundo e esses mundos todos que circundam a gente. Quando as pessoas discutem outros mundos possíveis, estão cogitando essa possibilidade de, para além da realidade cotidiana que a gente vive, você também pensar outros mundos. Mundos onde a experiência cotidiana, a experiência da vida, do contínuo da vida, seja uma imprevisibilidade.

1 Entrevista com Ailton Krenak realizada, pela equipe da Fundação Bienal nos dias 9 de outubro e 2 de novembro de 2019, em São Paulo.

O lugar do mito é anterior à noção de linha do tempo que o pensamento cartesiano imprimiu nas mentalidades. Independente de qual lugar uma criança – um menino, uma menina – é, se você falar com ela de tempo histórico, essa coisa, ela aceita quase que naturalmente, porque isso já está impregnado. É como se fosse uma noção predefinida. Se um pensamento pode habitar um lugar anterior a essa flecha do tempo, esse pensamento vai habitar um lugar que é quando a incerteza se constitui num lugar habitável e cheio de vida! Não tem certeza nenhuma ali, pode acabar tudo em um instante. Mas pode existir tudo também. Tudo pode. A vida pode. A vida é um pode. O sentido da vida é uma doação, é uma dádiva. A vida como dádiva é uma experiência que pode ser habitada por pensamentos que querem ter a experiência da liberdade. Só esses pensamentos é que suportam habitar a incerteza. Os outros todos querem ter certeza de alguma coisa, inclusive de que amanhã vai continuar, de que vai ter amanhã. Todas essas certezas ligadas com a linha do tempo, com a ideia de um tempo linear, um tempo contínuo, que tem amanhã, depois de amanhã, isso é gerador de angústia.

O que significa conhecimento para você?

AK

Esse você, esse sujeito, esse outro está sempre em algum lugar. E esse lugar, obrigatoriamente, para nós humanos, vai ser aqui na Terra. As culturas que produzem conhecimento voltado para a resolução de coisas cotidianas, da vida, o bem-estar, a saúde, a segurança, essas culturas produzem o que a gente quase poderia chamar de conhecimento prático. Assim como não acumulam mercadoria, não acumulam coisas, também não existe um exercício de produção de conhecimento para alguma finalidade. Se você pode simplesmente contemplar a vida e estar bem, você não tem que extrair uma mais-valia dessa experiência, não tem que produzir ideias como se produz mercadorias ou capital. Nós vivemos num mundo hoje onde a frase "saber é poder" sintetiza a mentalidade do Ocidente, que se expandiu por todos os cantos do mundo; as pessoas são convocadas a produzir – seja subjetividade, sejam coisas, riquezas materiais. E é como se a experiência de fruição da vida não fosse o bem mais maravilhoso que qualquer um de nós pode experimentar. Que é o que as árvores fazem, os pássaros fazem. Então, o que significa conhecimento numa experiência de vida dessa? Significa uma economia do exercício da subjetividade, que está voltado mais para promover o bem-estar interior, a sanidade, a saúde da pessoa, e pouco interessado na expansão e produção das ideias sobre o mundo. É um estado de satisfação com a vida. A vida não é um garimpo para você prospectar. É um lugar

para você experimentar. Kopenawa Yanomami, no livro maravilhoso *A queda do céu*,[2] fala que os brancos escrevem muito porque têm um pensamento cheio de esquecimento. Uma cultura que registra tudo o que pensa porque tem o pensamento cheio de esquecimento. Tem pensamento, mas é um pensamento que só fica girando, girando, e não cria nada. As pessoas estão mais interessadas em produzir conhecimento que em experimentar uma vida de sabedoria. Conhecimento e sabedoria não são a mesma coisa. A experiência da vida de povos que têm tradição na oralidade, cultivam memórias que estabelecem vínculos do cotidiano com um imaginário vasto, criam outros mundos, abrem outras perspectivas de existência – que não deixam a gente sozinho, frustrado no mundo, se debatendo para ter sucesso –, me parece uma via possível de ser compartilhada com outras tradições e culturas.

Essa fruição da vida, estar na vida em equilíbrio, é um conhecimento sobre si e o mundo. O exercício disso no cotidiano é um saber, é a produção de saber que vai ser aplicado no uso da natureza, para ter comida, para ter água, para ter beleza na vida, para ter sentido. E, além disso, não precisa produzir mais nada. Não tem uma expectativa de produzir, de transformar o mundo. Essa ideia de transformar o mundo, incidir sobre o mundo, eu identifico claramente na passagem do mundo antigo para isso que eles chamam de Idade Moderna. A Idade Moderna é essa coisa que irrompeu como uma espécie de vulcão, liberando forças transformadoras, no sentido até físico, químico, da experiência na Terra, em que os humanos começaram a transformar tudo ao seu redor.

Você fala em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*[3] que o rio Doce, que vocês chamam de Watu, é uma pessoa, e não um recurso a ser explorado. O Watu é parte dos Krenak, como um "sujeito coletivo" que habita um lugar específico. Você faz essa relação entre o rio e a coletividade. O que é esse "sujeito coletivo"? É um sujeito que se forma na integração com o lugar em que ele está? Ele é uma comunidade de humanos e não-humanos?

AK Nós integramos a mesma constelação de seres. O filme *Dersu Uzala*[4] é a expressão disso que eu chamei de sujeito coletivo. A precondição para a experiência do sujeito coletivo é que exista comunidade; uma

2 Davi Kopenawa; Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

3 São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

4 O filme de Akira Kurosawa, de 1975, narra o encontro, nas florestas da Sibéria, de um capitão do exército russo com um caçador nativo. Visto como louco pelo estrangeiro, o personagem-título revela um conhecimento e uma reverência tocantes em relação ao seu entorno. [n.e.]

comunidade que, para além dos seres humanos, é percebida também como uma constelação de seres. Que são as paisagens, os rios, as florestas, as montanhas. A incidência dos humanos sobre a vida na Terra tem criado outras paisagens artificiais no mundo, assim como tem avançado para a ideia de inteligência artificial. Então, é a supervalorização de alguma coisa que está fora de nós, no sentido mais radical, e o abandono de qualquer herança que a gente tenha, que nos vincula com a ancestralidade; uma ancestralidade que não é só genealógica, porque envolve, também, os territórios, os lugares da Terra onde os humanos trocam com não-humanos, em constante transformação. Não das paisagens, mas dos sentidos, do sentido de estar no mundo; o sentido da existência. Esse pensamento que funda o sujeito coletivo é muito próximo do que alguns pensadores chamam de pensamento mágico. Alguns críticos vão dizer, "Ah, mas o pensamento mágico não tem aplicação nenhuma na vida". Insinuando que existe uma urgência da vida, eles abandonam esse pensamento e vão em busca de coisas que são práticas, utilitárias, aplicadas à vida útil. O que é uma ideia extremamente... arrogante. Achar que nós, uma das peças que habitam o planeta, somos excelentes a ponto de decidir que tipo de conhecimento se aplica à vida e que tipo é só mágico.

Esse sujeito coletivo parte da minha experiência pessoal, da minha implicação com o entorno humano, da cultura e da natureza. Onde a ideia do Eduardo Viveiros de Castro de perspectivismo ameríndio está implicada. Implica numa condição que emerge não da cultura; emerge da natureza. A voz que fala não é a voz do indivíduo antropocêntrico. Não é uma fala antropocêntrica, é uma fala que descentraliza o lugar de humano privilegiado que a gente se atribui, e difunde o sentido dessa humanidade para além do exclusivo sujeito que fala. Ainda continua causando, provocando observações e críticas, a afirmação de que diferentes sujeitos podem perceber um evento de lugares diferentes. Quando eu invoco uma outra subjetividade, estou falando não só no campo das ideias; estou implicando isso com a experiência da vida, no cotidiano, é a explicação da vida.

A percepção de que tudo é sujeito facilita habitar o lugar da incerteza. Pode ser até um importante atributo para uma entidade habitar esse lugar da incerteza. A disposição de coexistência; eu tenho que aprender a coexistir. Aquele pensamento que fala "penso, logo existo" tem que ser descartado. Precisa ensaiar um outro pensamento, em que nosso motor biológico não fica sendo o principal sujeito, mas sim a nossa entidade, que nos constitui como sujeitos coletivos, e que é diferente de um sujeito sozinho. A experiência do sujeito no Ocidente é egoísta e doente. A experiência do sujeito

coletivo é potência e invenção de vida. É uma conspiração e só é possível com mais de um. Um só não consegue ativar o princípio vital de habitar a incerteza como uma potência da vida, não como experiência do sujeito singular, fechado. Tem que ser uma perspectiva de sujeito aberto, porque ele só pode se ativar com a troca de campos, de lugar, com outros; tem que ter outros. E os outros não podem ser uma invenção sua. Eles têm densidade, têm potência própria. É diferente de zumbi. Zumbi, não. Zumbi tem por aí espalhado para todo lado. Proliferam porque não precisam fazer nenhum exercício de autoconhecimento. É uma bolha, uma bolha de sentimento, de carência, de dor, que fica voando por aí na forma de gente. É terrível admitir isso.

No texto "Do sonho da Terra",[5] você menciona que os sonhos, em algumas comunidades, informam o sentido da vida; é onde as pessoas buscam os cantos, a cura, a inspiração e até mesmo a solução de questões práticas. Qual o papel do sonho no aprendizado? Qual o papel do sonho na sua vida?

AK Esse organismo vivo que é o planeta Terra produz afetos, no sentido de afetação, de sentido. Ele produz sentidos. Se nós estivermos com os poros abertos para essa troca, o tempo inteiro a gente vai ser atualizado com relação a esse organismo. Se a gente não estiver em contato, estiver isolado dele, ele vai seguir sua criação. Se estivermos abertos para a troca, essa experiência da criação é um evento que se reatualiza, fazendo com que a criação do mundo não esteja no passado, mas algo que está sendo agora e o tempo todo. É um pensamento raro. A cosmovisão yanomami, no livro *A queda do céu*,[6] estende as fronteiras mais remotas do pensamento, que reconhece, a partir do organismo da Terra, uma conexão com o cosmos. Sugere que tem sentido a afirmação de que o passado segue na frente, o presente vem atrás, porque ainda não aconteceu, e o futuro é definitivamente uma expectativa da gente. Ele não é alguma coisa que está definida.

O sonho a que eu me refiro não é a experiência onírica de um corpo que tem a experiência dia e noite do tempo, e, cansado, repousa e sonha. Ele é uma outra experiência. É entendido como uma instituição, um lugar de experiências, de potência para a vida, para a solução de coisas do cotidiano. Ele se aplica como uma orientação mesmo para o cotidiano. O exemplo que eu busquei para compartilhar essa ideia é o nosso Watu, nosso rio Doce. A nossa aldeia fica à margem

5 In *Ideias para adiar o fim do mundo*, op. cit.
6 Davi Kopenawa; Bruce Albert, op. cit.

esquerda desse rio. Durante muitos, muitos séculos, aquela comunidade krenak cultivou o relacionamento com essa entidade do rio, cantando para ele, dançando para ele, vivendo sua existência e presença, até que ele foi colapsado por um desastre, por um crime ambiental, que ainda está sem resposta quatro anos depois do evento inicial, que foi derramar lama de mineração sobre o corpo do rio, numa extensão de seiscentos e tantos quilômetros. Na nossa família, tem pessoas que vivem essa conexão com o sonho de uma maneira muito sensível e consciente. Uma das mulheres de lá da nossa aldeia, quando todo mundo ainda estava impactado com o isolamento do rio – e ele está em estado de coma, sem acesso para as pessoas –, foi despertada por uma visão dentro do sonho (porque tem mais sentido com a ideia da visão do que propriamente com a experiência do sonho) em que viu, ouviu o rio chamando por ela. Ela estava dormindo, de madrugada, e ouviu o rio chamando por ela. Ela despertou do lugar em que estava, dentro do sonho, e foi até a margem do rio, que estava interditado – tem uma cerca de 19 quilômetros que separa a aldeia do rio. Ela transpôs a cerca, transpôs a margem interditada do rio, chegou na beira da água, daquele material líquido e, assustada, disse: "Eu não posso entrar aí". O Watu falou: "Pode saltar. Salta!". Ela obedeceu a ordem do Watu e saltou. O primeiro sentimento do corpo dela foi de atravessar aquele material denso, aquela lama, pesada, com dificuldade. Depois, quando ela estava atravessando as lajes de pedra, ela foi apanhada por um fluxo enorme, uma pressão imensa de água pura e limpa, subterrânea, que capturou o corpo dela e o levou para viajar naquele mundo de água. Uma água com vitalidade, com potência, cheia de vida, cheia de peixes. Ela nadava, o corpo dela estava no meio dos peixes, dos seres das águas, numa velocidade absurda, incomum. Quando ela despertou dessa visão, estava dentro de casa, na cama dela, perto da mãe, que tinha sofrido um choque tão grande com a lama chegando no rio que tinha adoecido e perdido a fala; era levada diariamente para o terreiro, botada ao sol, para se curar. Ela contou de manhã cedo para a mãe a visão e a mãe sarou, agradeceu a filha e disse: "É isso mesmo, o Watu veio me curar, ele te chamou pra você ir lá, você é o meu curativo". Então, essas experiências de troca com os não humanos é proporcionada pela montanha, pelo rio, pela floresta. Às vezes, você está em algum lugar, num estado de contemplação, e uma planta fala com você. Uma plantinha rasteira fala com você, um arbusto, uma árvore, uma palmeira.

Eu já experimentei e continuo experimentando essa troca com não humanos; ganho muito com essa troca. Experimento isso na perspectiva de sujeito coletivo e isso amplia minha subjetividade; ao invés de consumir, reduzir, ele amplia. Ele torna a sua experiência

mais fluida. Essa palavra que tem sido muito usada hoje quando falam de clima, ou de organismos vivos: a resiliência de um organismo. A palavra resiliência, acho ela interessante para indicar o tipo de expansão dessa troca com os não humanos. As pessoas correm às vezes para passear numa montanha, ou vão para a praia, ou buscam um feriado para ficar simplesmente deitadas na grama, experimentando a luz do dia, o vento. Experimentam isso porque é bom, porque expande esse sentimento de pertencer a um imenso mundo. Isso é bom. Só que as pessoas vivem essa experiência mas não interagem com ela. Eles só consomem a experiência. O desafio seria fazer essa experiência consciente. Acho que é igual à ideia de meditar consciente. Porque tem gente que até consegue fazer uma prática meditativa, mas como se fosse uma coisa separada da vida.

Em que termos essas trocas entre seres humanos e não humanos pode existir entre culturas diferentes? Entre conhecimento ocidental e não ocidental?

AK A experiência de reconstituir esses fluxos vai depender de uma disposição ativa das pessoas que foram abduzidas desse mundo onde essas trocas são possíveis. Tem que querer isso. Porque ela não se impõe. Essa comunhão não se impõe, ela é uma possibilidade. E ela tem que ser feita por pessoas que estejam dispostas a sair da racionalidade do sujeito, dessa singularidade do sujeito que quer se destacar no mundo quase que particular, e aceitar se implicar com outras experiências de pessoas que estão vivendo ao mesmo tempo que ele, e que querem ter esse fluxo. Aceitam esse fluxo. A violência das relações no cotidiano que a gente vive no Ocidente deixa as pessoas com medo de sair dessa certeza racional. Porque como ela não tem aplicação prática, como ela não está no mundo do trabalho, ela não tem operacionalidade, fica parecendo que é uma coisa inútil. Um valor da racionalidade é o que é útil; se não é, as pessoas não investem nisso. Então é muito provável que pessoas vão achar atraente, interessante, viver experiências de comunidades temporárias, que compartilham uma experiência subjetiva, num diálogo intercultural. Mas na hora que terminar a experiência temporária, essa pessoa volta para o seu mundo objetivo, prático, e fala: "Gente, começou a semana, hoje é segunda-feira". Se tiver esse corte, a possibilidade dessa experiência se constituir ao longo do tempo fica muito prejudicada. Então, tem que ter disposição para isso.

Eu acredito que essa vontade, esse desejo de interrelação dos mundos, ela anseia mesmo por uma brecha, por atravessar esses limites. Mas tem um contorno, e não sei se a gente vai conseguir uma palavra melhor, acho que tem um contorno ontológico. Estou me

referindo, por exemplo, à tradição judaico-cristã, em que o mundo foi criado por um ente externo que, de um outro lugar, fez esse lugar existir. Isso instaura uma ontologia. Todas as pessoas que nasceram dentro desse paradigma vão acreditar que esse lado aqui foi criado por um desejo de um ente não humano, que veio com atributo de divindade. Um Deus que criou o mundo. E criou, também, os humanos. E destacou os humanos da criação, uma espécie de seus engenheiros, seus gerentes de mundo. Esses gerentes do mundo vivem dentro de uma ontologia, de onde experimentam esse cosmos.

A afetação do mundo pelo outro teria que fazer um furo nessa blindagem, nessa ontologia, para não ser uma guerra de mundos; para ser penetrável, tinha que estar desarmado. Um mundo armado não admite, não permite. Esse pensamento que possibilita atravessar esses mundos sem conflito, com um verdadeiro entusiasmo pela existência do outro, exige a vontade interior de fazer esse contato.

Eu não sei se um esforço de transformar as ideias que vêm da tradição oral, em texto, e sua organização na forma de textos, ajudam na leitura e compreensão da formulação. Se isso vai aproximar a gente ou continuar constituindo mundos paralelos: você ouve a manifestação de outro pensamento, outra epistemologia, mas continua firmado na sua perspectiva individualista, lógica, racional e criteriosa sobre o que admite como realidade ou não.

É necessário que, do lado de um possível outro, seja despertada uma disposição amorosa. Se não tiver essa disposição, cada um fala no seu mundo paralelo e, quando termina a conferência, ninguém falou com ninguém, todo mundo vai embora feliz.

Num encontro que participei em São Paulo, uma pessoa perguntou: "Krenak, como que a gente que não é do povo indígena faz para ajudar o povo indígena? Estamos vendo que vocês estão sendo atacados e tal". Falei: aprenda a enxergar o outro. O outro não é uma cópia sua. O outro é outro. Pensa de outro jeito. Sente de outro jeito. Não naturalize que o outro é uma cópia sua porque, senão, você não consegue fazer essa troca. A gente não precisa nem copiar o outro nem se imprimir no outro. São princípios de reciprocidade.

Talvez tenha sido esse princípio de reciprocidade que você conquistou com o ato de pintar o rosto de preto na Assembleia Constituinte, em 1987. Por que você fez aquilo?

AK No começo da nossa conversa a gente falou sobre conhecimento, sobre a produção desse conhecimento e em que lugar essa experiência para a vida se dá. Eu não pensei naquele gesto, eu simplesmente fui aquele gesto. Até a noite que antecedeu minha manifestação, a

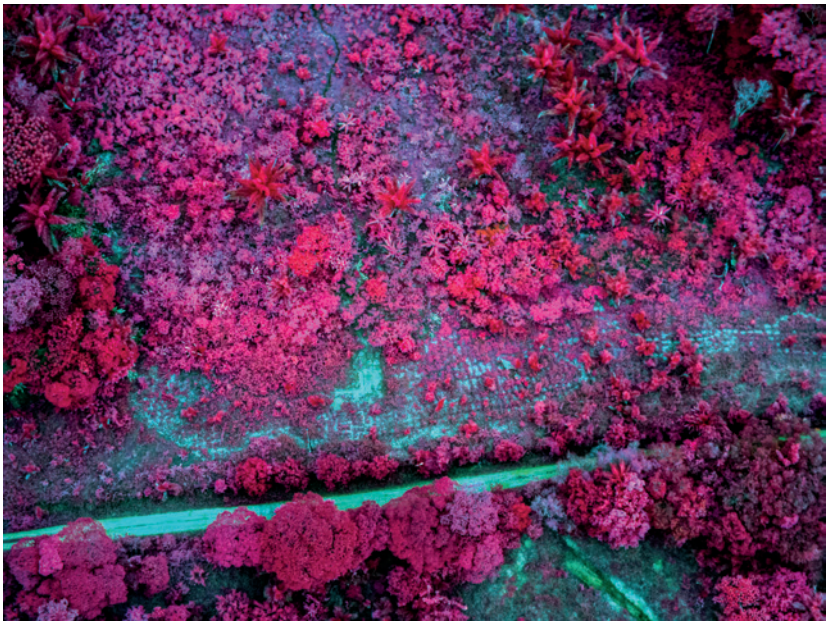
Frente Democrática, que estava fazendo aquela campanha e colheu 120 mil assinaturas no Brasil inteiro para que a gente tivesse o direito de apresentar uma proposta de direitos, o capítulo dos índios, na Constituição, estava ainda discutindo quem ia falar – se ia ser o advogado do CIMI (Conselho Indigenista Missionário), uma personalidade do mundo dos brancos, um geólogo, um cientista. Quando terminou a reunião, as pessoas discutindo e fumando até às 11 horas da noite, aquele fedor de cigarro, café, eu já estava exausto daquilo e falei: amanhã vocês me contam como vai ser. Fui dormir. Quando voltei de manhã, eles disseram: é você que vai fazer a fala. Quando eu chego lá de camiseta branca e calça jeans, o porteiro fala: o senhor não pode estar no plenário com essa roupa, tem que arrumar uma roupa adequada. Não bati boca com ele. Saí, fui no gabinete do Fábio Feldmann, falei o que estava acontecendo. A secretária dele saiu nos gabinetes dos amigos, Márcio Santilli e tudo, pegou o paletó de um, a camisa do outro, a gravata do outro. Botei aquela fantasia de parlamentar e desci. Antes, falei com as meninas: qual é aquela tintura que vocês usam para ressaltar o preto do olho? A secretária do Fábio falou: cajal. Que era uma pasta indiana, uma tinta preta, igual ao jenipapo. Aí eu falei: você me dá, depois a gente compra outro? Ela falou: mas um é pouco. Saiu nos outros gabinetes, com as colegas, pegou mais quatro bastõezinhos de cajal, botou num potinho, esmagou tudo, fez uma pasta, tampou e falou: pronto, o que você vai fazer? Eu falei: vocês vão saber depois.

Daí entrei, aquilo escondido no bolso do paletó. Olhei o plenário, aquela bagunça, os deputados não estavam nem aí. Aí me ocorreu o seguinte: eles são acostumados com gente falando aqui, dez minutos, meia hora, uma hora. Eles viram, vão conversar, não tinha celular ainda, vão ficar lá batendo papo, vão mexer no computador, não vão me ver. Eu tenho que fazer alguma coisa estranha aqui para eles me verem. O presidente da mesa anunciou meu nome, me deu a palavra, eu estava no púlpito. Cumprimentei, agradeci, e antes de iniciar minha fala, que eu não estava lendo, estava tudo na minha cabeça, passei uma primeira marca no rosto. Na hora, os fotógrafos, cinegrafistas, começaram a espocar os flashes. Os deputados gritavam: "Ei, olha o que esse homem tá fazendo, tira ele daí". É lógico que o presidente da casa bateu o dedo na campainha e falou: ele está com a palavra. Continuei falando e na hora que terminei, o plenário estava, assim, uma balbúrdia. Aí o presidente da mesa botou em votação a matéria: de 530, 490 deram sim, uma parte deles preferiu não se manifestar. E aprovou o capítulo dos índios na Constituição.

Publicado originalmente como “In The Forest Ruins”. Disponível em https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68688/in-the-forest-ruins/. Acesso em: 26 fev. 2020.

Nas ruínas da floresta

Paulo Tavares



Paisagens esculpidas na costa da Guiana Francesa, norte da Amazônia. Esses aglomerados agrícolas (c.1000 a.C.) foram descobertos por meio de "arqueologias fotográficas" multicanal produzidas por Stéphen Rostain nos anos 1980.

Em 1986, durante um voo sobre o sudoeste da Amazônia, o geógrafo Alceu Ranzi notou, em um vasto trecho de área desmatada, uma enorme forma geométrica cavada no solo. Do chão, a estrutura era quase imperceptível, pois confundia-se com o ambiente, como se fosse um aspecto topográfico natural; da aeronave, porém, era possível distinguir claramente o propósito arquitetônico preciso de construir uma inscrição sobre a superfície da terra. Ranzi identificou o "geóglifo"[1] como uma construção pré-colombiana. Desde então, levantamentos realizados por satélite mostram que a impressionante

1 Termo da arqueologia que designa "grande estrutura ou figura desenhada no chão com pedras, fragmentos de rocha ou minerais, desníveis de terra etc." Antonio Houaiss, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. [n.e.]

descoberta é apenas uma parte de um complexo arqueológico muito maior, composto por pelo menos quatrocentos geóglifos espalhados por um território quase do tamanho da Holanda. Ainda não se sabe se essa extensa rede de estruturas monumentais servia a propósitos militares, religiosos ou de gestão de recursos, mas a datação por carbono permite inferir que estavam ocupadas entre os anos 900 e 1500 da era atual, o que demonstra que, antes da invasão colonial europeia, essa região da Amazônia foi habitada por sociedades ameríndias cujas concepções de espaço produziram transformações notáveis na paisagem da floresta.[2]

Os geóglifos permaneceram desconhecidos, já que, depois de desocupadas, as estruturas foram cobertas pela vegetação da floresta, e é provável que outras centenas ainda se mantenham intactas, abaixo das árvores. Nos anos 1970 e 1980, quando o Brasil era governado por uma ditadura militar modernizante, a região foi submetida a um projeto de colonização agressivo, que desencadeou um rápido desmatamento. O projeto era parte de uma estratégia de macro planejamento voltada a "ocupar e integrar" toda a porção da bacia amazônica sob a soberania brasileira, ou seja, quase 60% de sua área total. Seus modernos programas territoriais e projetos construtivos baseavam-se na concepção da floresta como uma *terra nullius,*[3] tábula rasa, vazia e homogênea, que poderia ser racionalmente domesticada, planejada e reprojetada por inteiro. Ao rés do chão, o impacto dessa ideologia militarizada e masculina de controle e exploração total da natureza foi extremamente violento. A modernização da fronteira foi marcada pelo que a Comissão Nacional da Verdade descreveu como uma "política de apagamento" dos povos indígenas, deixando em seu rastro milhares de pessoas desaparecidas e inúmeras comunidades desalojadas, e provocando danos graves, generalizados e duradouros ao ecossistema da floresta.[4]

Os geóglifos ficaram visíveis em meio à paisagem devastada, que lembra uma savana, herança da ditadura militar. Duas ruínas monumentais de épocas distantes – as terras arrasadas da modernidade tardia e os geóglifos pré-coloniais – se sobrepõem no espaço,

2 Martti Pärssinen, Denise Schaan e Alceu Ranzi, "Pre-Columbian Geometric Earthworks in the Upper Purus: A Complex Society in Western Amazonia". *Antiquity,* n. 83, 2009, pp. 1084–1095.

3 Termo em latim, derivado do direito romano, que significa "terra de ninguém", "terra pertencente a ninguém". [n.e.]

4 Brasil. Comissão Nacional da Verdade (CNV), *Relatório final, volume 2. Textos temáticos*, dez. 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=571. Acesso em: 27 fev. 2020. [n.e.]

como evidências complementares de um genocídio permanente, que já dura quinhentos anos. Mais do que expor testemunhos históricos de uma violência, a descoberta dessas estruturas esfacelou o imaginário colonial da natureza da floresta que animava o expansionismo da fronteira. Representações do intocado, do selvagem, do "deserto verde" e muitas outras imagens da natureza desumanizada empregadas para descrever a floresta constituíam outras formas de perpetrar a política de apagamento que desalojou os povos indígenas e eliminou suas histórias para velar a violência corporal das expulsões, massacres e grilagens de terra que aconteceram no local.[5] Esse imaginário colonial foi complementado e legitimado pelos modelos científicos que consideravam a Amazônia um ambiente natural, isto é, sem interferências humanas, que pouco mudara desde o Pleistoceno, e sobre o qual os povos nativos não teriam exercido impacto significativo. Um dos principais argumentos que sustentavam essa visão era a aparente ausência de evidências de que as sociedades indígenas houvessem domesticado e transformado significativamente seu ambiente, o que se expressava claramente sobretudo na ausência gritante de complexos arqueológicos na paisagem florestal. A inexistência de construções humanas confirmava a natureza intocada da floresta, considerando que a *floresta* representava a imagem negativa em oposição à qual tanto o conceito de projeto quanto o de humanidade se definiam.

A FLORESTA CONTRA A CIDADE

O conceito moderno de design está diretamente associado às categorias usadas para descrever o ambiente em termos de oposições dialéticas, que contêm, em si mesmas, relações de dominação – entre espaço domesticado e selvagem, cultivado e inculto, artificial e natural. As florestas, ou *selvas* – palavra que tem origem etimológica nas línguas latinas (*silva*) e está na raiz de *selvagem* – foram particularmente importantes no processo histórico que gerou esses esquemas cognitivos.[6]

5 Uma prática comum usada no período da ditadura militar era a emissão de "certificados negativos" para atestar a inexistência de povos indígenas em áreas que estes habitavam tradicionalmente, e das quais haviam sido despejados para abrir espaço a projetos de desenvolvimento.

6 O conceito de design utilizado pelo autor difere de uma noção histórica de design, desenvolvida como um desdobramento da Revolução Industrial, no século 19, e entendida como um campo específico de conhecimento, voltado para o estudo do desenho de utensílios, ferramentas, aparelhos e outros

Na história das ideias ocidentais, as florestas geralmente representam um limiar em oposição ao qual a condição humana se define, figurando, ao mesmo tempo, como o território da humanidade em estado primitivo e sua antítese. Esse aspecto fronteiriço não se relaciona apenas à associação íntima entre o ambiente da floresta e o conceito de natureza selvagem; refere-se sobretudo à forma como as florestas vieram a simbolizar o externo, a negação ou o inimigo do espaço cívico. O mito da fundação de Roma diz que a cidade foi construída em uma clareira escavada na densa *silva*: cortar e queimar árvores foi a primeira forma do design humano se inscrever na paisagem. Em sua forma concreta, a floresta demarcava a fronteira político-legal da jurisdição de Roma, além da qual a terra era considerada *terra nullius*, território rebelde e sem lei povoado por tribos bárbaras e todo tipo de pária e fora-da-lei. No imaginário ocidental, o espaço social por excelência é a cidade, e a floresta está para a cidade em uma relação de oposição fundamental.[7]

Essa imagem da floresta como espaço pré-civilizatório inspirou teorias modernas do contrato social de [Thomas] Hobbes (1588-1679) a [Jean-Jacques] Rousseau (1712-1778) e, no século 19, enredou-se nas geografias do colonialismo e nas doutrinas de evolucionismo social e inferioridade racial que o serviam. Nas narrativas de exploradores brancos, administradores coloniais, naturalistas e etnógrafos, as florestas tropicais do mundo colonial são descritas como os últimos ambientes virgens da Terra, territórios isolados onde as sociedades estavam na infância e os seres humanos permaneciam em um estágio de desenvolvimento primitivo, quase animal. A Amazônia, maior floresta tropical do mundo, foi um dos espaços mais simbólicos na articulação dessa imagem de natureza e sociedade, e das estruturas de conhecimento e poder que sustentavam.

objetos de fabricação humana, tanto do ponto de vista de sua funcionalidade quanto de sua estética. Essa noção evoluiu ao longo do século 20 e se desdobra até hoje, com o surgimento de formas contemporâneas de design, que incluem, por exemplo, interfaces de softwares, aplicativos, websites e outros objetos virtuais. Há, ainda, uma chave mais ampla – e é com esta que o autor trabalha –, que considera o design como a capacidade de antecipação, desenho e projeção de ações que transformam os ambientes e dão forma ao mundo, de acordo com objetivos e intenções daqueles que as realizam. Para o pensamento moderno ocidental, essa capacidade existia apenas nos seres humanos, sendo inclusive um fator que os distinguia dos seres não-humanos. No entanto, como o autor nos mostra, estender essa capacidade de agência sobre o mundo para além do humano, como fazem as sociedades ameríndias, abre novas possibilidades para se pensar o conceito de design. [n.e.]

7 Robert Pogue Harrison, *Forests: the shadow of civilization*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1992.

A Amazônia era vista como um território de natureza tão exuberante quanto inóspito à civilização, e que, pelas próprias características ambientais, impunha limites severos ao desenvolvimento de sociedades humanas. A arqueóloga estadunidense Betty J. Meggers (1921-2012), cujo trabalho pioneiro na Amazônia estabeleceu as bases para essa interpretação, atribuiu esse fator que limitava o desenvolvimento cultural à incapacidade do solo da floresta tropical de sustentar uma agricultura intensiva, o que, por sua vez, impedia o crescimento demográfico, a estratificação sociopolítica, a inovação tecnológica e, em consequência, o surgimento de aglomerações urbanas. No modelo de determinismo ambiental usado por Meggers, a agricultura intensiva era o "berço da civilização"; assim, a predominância da floresta selvagem e não-domesticada constituía a prova mais significativa do estágio de evolução social inferior dos povos indígenas da Amazônia.[8]

Desde a década de 1980, o trabalho inovador de uma geração de arqueólogos, botânicos e antropólogos vem desafiando radicalmente essa visão.[9] Uma série de novos achados arqueológicos, tão impressionantes quanto os geóglifos, mostram que, antes do colonialismo europeu, grandes extensões territoriais da bacia amazônica foram ocupadas por sociedades populosas e complexas, que empregavam tecnologias de construção avançadas para produzir modificações de larga escala no *layout* da terra. Além disso, as evidências mostram que as formas de habitação dos indígenas, tanto no passado pré-colonial quanto no presente moderno, não apenas marcam profundamente a paisagem como também desempenham papel essencial na conformação do ambiente florestal. Vastas extensões de florestas e savanas amazônicas que nos parecem naturais são de fato paisagens culturais, com um passado humano profundo. A estrutura botânica e a composição de espécies do maior refúgio de biodiversidade da Terra são, em grande parte, herança do design dos indígenas.

8 Betty J. Meggers, "Environmental Limitation on the Development of Culture". *American Anthropologist*, New Series, v. 56, n. 5, out. 1954, p. 1.

9 Meu envolvimento com a arqueologia na Amazônia foi influenciado por leituras, entrevistas e conversas com alguns dos protagonistas dessa geração, entre os quais Eduardo Neves, Michel Heckenberger, William Balée e Stephen Rostain, a quem sou muito grato. Foram particularmente importantes para mim os seguintes trabalhos: de Heckenberger, *The Ecology of Power*. Nova York: Routledge, 2005; de Balée, *The Cultural Forests of Amazonia*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013; e, de Eduardo Neves, *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia*, tese de doutorado, Museu de Arqueologia e Etnologia/Universidade de São Paulo, 2012.

A FLORESTA COMO CIDADE

Mas o que significa afirmar que a Amazônia, um território que moldou a ideia de natureza intocada tão profundamente em nosso imaginário e em nossas construções epistêmicas, é produto do design humano? E, além disso, que as tecnologias de planejamento que fizeram surgir uma arquitetura tão notável estão bem vivas no conhecimento e nas práticas espaciais das sociedades indígenas contemporâneas? Primeiro, isso equivale a abandonar, finalmente, interpretações socioevolucionistas herdadas do século 19 e ainda predominantes – o conceito moderno de design é amplamente tributário delas – que consideram essas práticas tecnologicamente primitivas. Mais importante que afirmar que a arquitetura da paisagem produzida pelas sociedades ameríndias é tão sofisticada quanto suas contrapartes modernas, porém, é investigar como elas podem abrir novos caminhos para o próprio conceito de design.

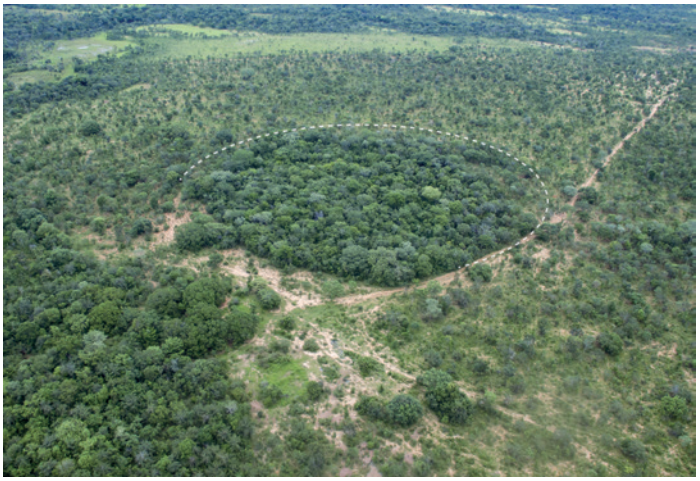
Mais do que prova da ausência de uma cultura, sabemos agora que a floresta pode ser interpretada, ela mesma, como um artefato cultural, mas cujos contornos não se encaixam nas oposições binárias típicas do pensamento ocidental. As fronteiras entre domesticado e selvagem, cultivado e virgem, artificial e natural não apenas nunca estão demarcadas de maneira clara na paisagem, como são praticamente insignificantes na forma como a maioria das sociedades indígenas percebe, se envolve com e produz a floresta. Os Achuar, por exemplo, como a maioria dos grupos indígenas da Amazônia, veem a floresta mais como uma extensão do espaço da aldeia do que como algo externo a ela, e a utilizam como um vasto pomar, que sistematizam minuciosamente.[10] Estudos etnobotânicos mostram que as comunidades Kinja reconhecem quase todas as árvores e espécies de trepadeiras de determinada floresta "selvagem" como imediatamente úteis,[11] e o mesmo vale para os Ka'apor, que empregam um termo específico – *taper* – para designar florestas antropogênicas, aquelas que cresceram sobre antigas áreas de assentamento, e cujas árvores e plantas identificam claramente como restos "arqueológicos" de antigas aldeias habitadas por seus ancestrais.[12]

Essa visível indiferença ante as fronteiras entre natural e cultural também se manifesta no modo como as ruínas de construções

10 Philippe Descola, *In the Society of Nature: a Native Ecology in Amazonia*. Cambridge University Press, 1994.

11 William Miliken et al., *Ethnobotany of the Waimiri Atroari Indians of Brazil*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1992.

12 William Balée, op. cit.



[Nesta página e pp. 116–117]. Identificação de Bö'u, o antigo centro de Marãiwatsédé, no atual estado de Mato Grosso. Caracteriza-se por uma selva densa que preservou o *layout* circular da vila. Provavelmente fundada na primeira metade do século 19, foi removida na década de 1950. A região é conhecida como Bö'umoahõ, "local de produção", em referência à abundância de recursos naturais e à prosperidade da vila (análise de Paulo Tavares).

indígenas surgem como elementos naturais da paisagem, obscurecendo as distinções entre figura e fundo, enquanto os elementos do próprio ambiente natural – o conteúdo e a distribuição das espécies vegetais, as formas das copas das árvores, as variações na topografia e na composição do solo etc. – constituem, eles mesmos, registros arqueológicos. Alguns tipos de árvore, como palmeiras resistentes ao fogo, ou os solos antrópicos altamente férteis, conhecidos como terras pretas,[13] estão entre as evidências mais reveladoras da natureza construída da floresta. Como essas ruínas fazem parte das estruturas vivas da floresta, têm uma natureza completamente diversa da ideia tradicional de ruína – a ponto de olhos destreinados dificilmente conseguirem identificá-las na paisagem da floresta, e menos ainda perceber as sofisticadas infraestruturas e projetos paisagísticos e urbanísticos dos quais elas dão testemunho.

Novas tecnologias probatórias – desde a teledetecção de transformações ambientais em larga escala até a análise forense de sementes fósseis – têm permitido tornar visíveis as diferentes formas pelas quais a floresta configura, nas palavras do ecologista William Balée, um grande arquivo arqueológico que "abriga inscrições, histórias e memórias na própria vegetação viva".[14] Assim como lemos a cidade como um texto histórico produzido por forças sociais codificadas em forma de matéria – camadas sobre camadas de ruínas que compõem um tecido social vivo –, a floresta deve ser interpretada de acordo com a sintaxe do design do espaço. No entanto, suas ruínas vivas não são total ou exclusivamente humanas e nem completamente naturais. Ao contrário, são produto de interações complexas, de longo prazo, entre coletivos humanos, forças ambientais e a ação de outras espécies, elas mesmas atores no processo histórico de "projetar a floresta".

13 Terras Pretas de Índio (TPI) é a denominação regional na Amazônia para os solos que apresentam horizontes superficiais escuros. Estudos demonstraram que a origem destes horizontes é antrópica (resultante de ação humana), ocasionada principalmente pelo acúmulo de resíduos orgânicos e uso do fogo na sua carbonização". Disponível em: www.embrapa.br. Acesso em 14 dez. de 2019. [n.e.]

14 Balée, op. cit.

Várias sociedades indígenas não apenas reconhecem a natureza construída da floresta, mas também estendem as fronteiras desse meio cultural à multidão de seres não humanos que ele abriga. Os povos amazônicos, como a maioria dos não-ocidentais, vivenciam suas relações com o meio ambiente e com outros seres como um *continuum*, dentro do qual os humanos são elementos de um vasto espaço social que inclui, também, animais, plantas e espíritos. Assim, os Makuna dizem que "como os índios, os animais vivem em comunidades, em alojamentos";[15] já para os Kichwa de Sarayaku a floresta é ocupada por *llaktas*, "aldeias" ou "cidades", habitadas por todos os tipos de seres. Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro escrevem que aquilo que a imaginação cultural ocidental chama de meio ambiente é considerado, pelos povos da Amazônia, "uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma cosmopoliteia".[16] Essa concepção de floresta como cosmópole implica que todos os entes que a habitam – rios, árvores, onças, povos – são "cidadãos", agentes ou sujeitos de uma arena política ampliada, aos quais cabe até conceder direitos.[17]

O "outro" radical que a floresta apresenta não é uma paisagem completamente natural, a antítese absoluta do espaço saturado de cultura do urbano, como na mitologia de Roma. Em lugar disso, ela constitui, em si mesma, uma forma totalmente diferente de *polis*, que escapa aos imaginários espaciais, às geometrias políticas e aos quadros epistêmicos da modernidade colonial. Confrontados com essas outras ruínas, talvez precisemos imaginar um diferente mito da fundação da cidade como espaço do político, no qual o ato de design original não seja o desmatamento da floresta, mas a prática contínua de cultivá-la. Essa jurisdição constitui um espaço político que ultrapassa os limites da experiência ocidental de cidade; um território habitado por todos os seres, humanos e não humanos, que vivem fora de seus muros, os marginalizados e os fora da lei dos modelos de civilização, progresso e desenvolvimento que sempre tiveram na floresta seu inimigo.

15 Philippe Descola, *Beyond nature and culture*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2013.

16 Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, *Há mundo por vir?*. São Paulo: ISA, 2017.

17 Pela influência do ativismo dos povos maori, os tribunais da Nova Zelândia reconheceram florestas e rios como pessoas jurídicas. Ver Bryant Rousseau, "In New Zealand, Lands and Rivers can be people", *The New York Times*, 13 jul. 2016. Na Bolívia e no Equador, países onde os movimentos indígenas desempenham papel importante na política nacional, o direito constitucional considera a natureza como sujeito de direitos.

DESIGN ALÉM DO HUMANO

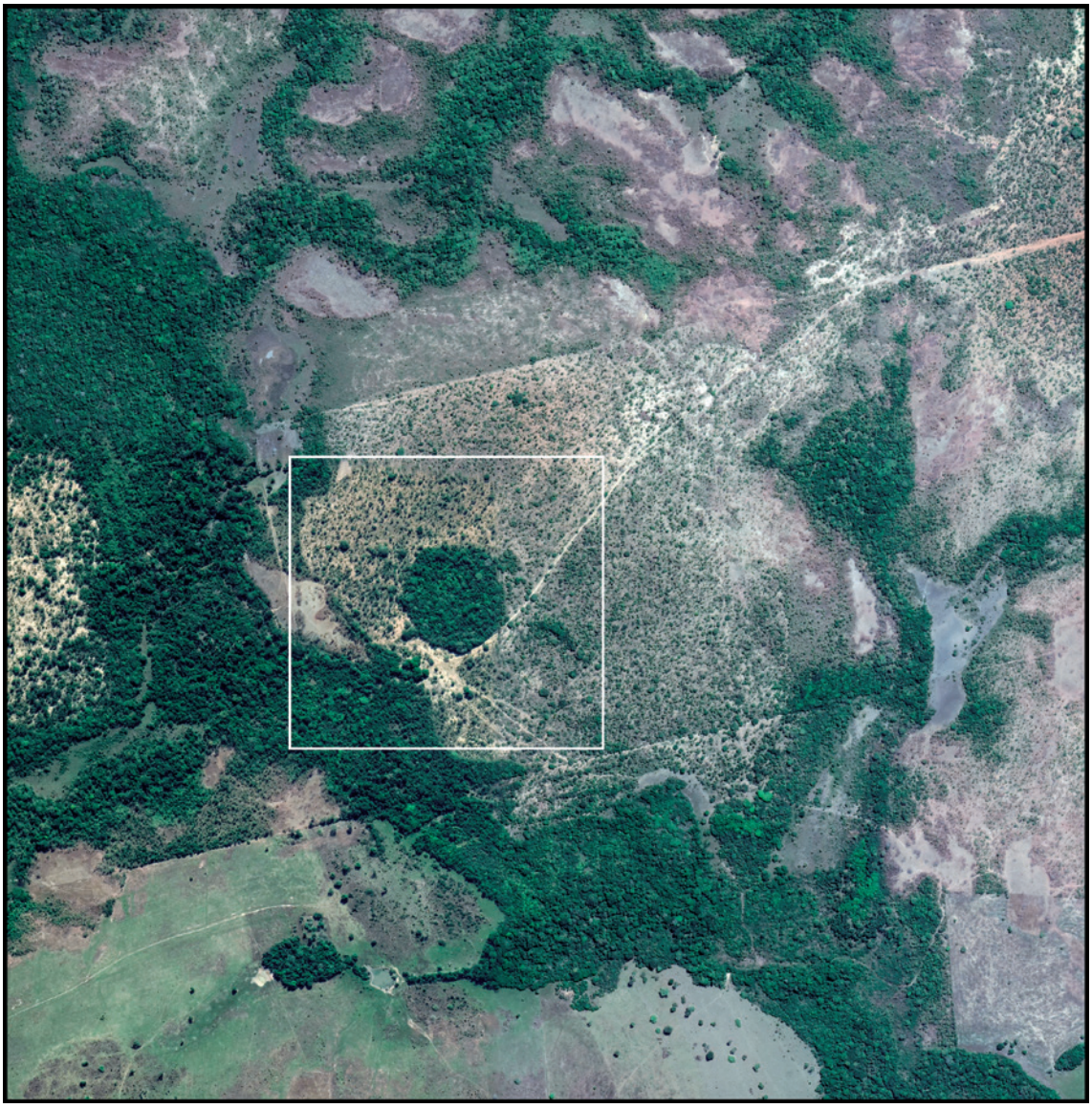
O significado moderno de design deriva da ideia de que ele é um atributo singular que diferencia a espécie humana de outros seres, separando o homem da natureza em função do poder inigualável que confere a humanos do mundo todo. Mais do que referir-se às qualidades estéticas ou funcionais dos objetos feitos pelo homem, o design desempenha aqui a função de um "dispositivo ontológico" que delimita o reino do exclusivamente humano, uma vez que os seres humanos, e somente eles, podem – por meio do design – impor significado simbólico e controle instrumental sobre a natureza, por serem dotados de qualidades especiais como cognição, intencionalidade e vontade subjetiva. Como Karl Marx (1818-1883) escreveu no século 19, "a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colmeias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera".[18]

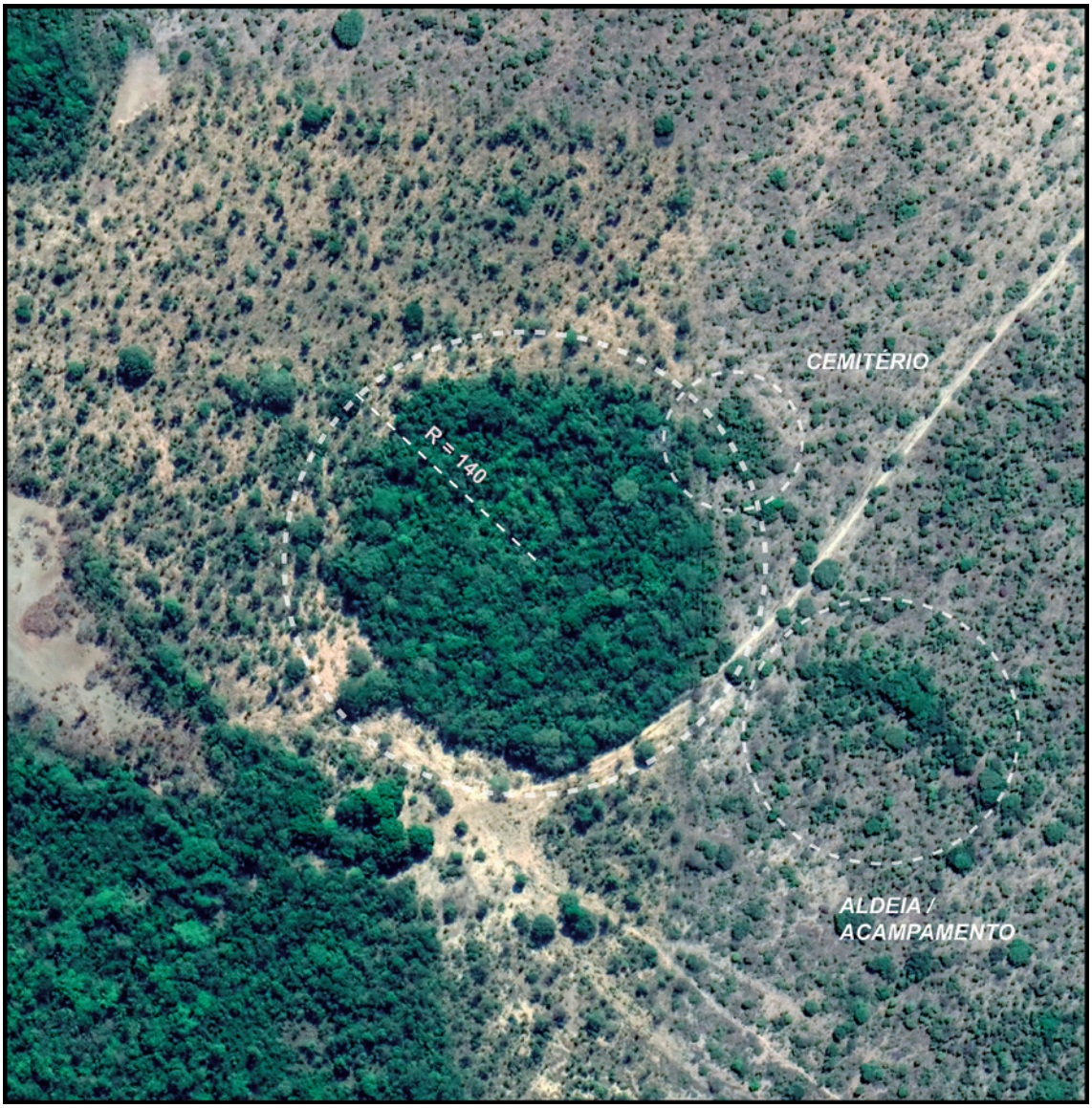
Nossa forma de pensar a relação entre os conceitos de design e de humano ainda se atém a essa fórmula do século 19 segundo a qual o homem é *homo designer*, um indivíduo capaz de calcular de forma autônoma e que pode fazer a natureza curvar-se à sua vontade. No entanto, como os povos amazônicos, mas de modo diferente, a ciência contemporânea mostra que os limites que separam os humanos de outros seres são muito mais porosos e instáveis, pois vários atributos que usamos para tentar nos distinguir como únicos, como a consciência reflexiva, a intencionalidade, o planejamento e a linguagem, não são exclusividade da espécie humana. Os etólogos nos ensinam que vários animais agem com algum grau de consciência e planejamento, e que algumas espécies, sobretudo de macacos, manifestam comportamentos culturais aprendidos pela linguagem e na transmissão de habilidades cognitivas e técnicas, incluindo o uso de ferramentas.[19] Os pássaros empregam uma forma de gramática sônica; os sistemas de comunicação dos golfinhos "exibem todos os recursos de modulação presentes na linguagem humana falada";[20] e até as abelhas conseguem transmitir conhecimentos e habilidades

18 Karl Marx, "Processo de trabalho e processo de construção de mais-valia", in *O Capital*, v. 1, tomo 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

19 Anselm Franke e Hila Peleg (orgs.), *Ape Culture*. Leipzig: Spector Books, 2015.

20 Sarah Knapton, "Dolphins recorded having a conversation 'just like two people' for first time". *The Telegraph*, 11 set. 2016.




CEMITÉRIO
R=140
ALDEIA /
ACAMPAMENTO

de geração em geração.[21] Algumas linhas das ciências ecológicas consideram as árvores de uma floresta seres sociais, pois podem aprender, lembrar e trocar informações por redes vivas de fungos.[22]

Não deveríamos, também nós, começar a considerar que o design pode não ser atributo exclusivo do ser humano? Sem aderir à ideia ingênua de que pássaros, onças ou macacos projetam seus ambientes da mesma maneira que os humanos, tal experimento nos permitiria forjar uma imagem diferente do próprio design. Quando o antropólogo Eduardo Kohn, em sua fascinante etnografia do povo Runa, do oeste da Amazônia, afirma que "as florestas pensam", ele não está dizendo que as florestas pensam como seres humanos, mas oferecendo uma possibilidade radicalmente diferente de entender o que o pensamento pode ser.[23] Indo além do humano, poderíamos chegar a um conceito de design que não se baseia no ato de um indivíduo soberano de impor forma a um mundo de objetos inertes e passivos, mas sim em um processo muito mais compartilhado, em rede, coletivo, do qual muitas forças e seres participam, em graus variados, moldando e sendo moldados pelos ambientes com os quais coexistem. Afinal, "os lobos mudam os rios".[24]

Se o design se tornou um conceito tão difundido que praticamente perdeu o sentido, a forma como o pensamos nunca foi tão importante politicamente. As raízes da catástrofe ecológica, de engenharia humana, rumo à qual marchamos estão profundamente conectadas aos modos como as relações entre design, humano e natureza foram concebidas e operam na modernidade. As mudanças climáticas antropogênicas globais nos fazem perceber que design é sempre design da Terra, isto é, da própria vida. Mas existem diferentes maneiras de articular a novidade que isso representa. O conceito de Antropoceno causa tanto alvoroço no campo do design porque denota que todo o planeta, na totalidade de seus processos geofísicos, se transformou no objeto final de domínio do design. As ruínas vivas da Amazônia contam uma história diferente e dissidente, sugerindo uma imagem de design que tem menos a ver com *planejar* e mais com *plantar* o planeta, pois o cultivo é também uma prática de planejamento e de design, mas que precisa ser afinada à ação dos ventos,

21 Kate Kelland, "Brainy Bees Learn how to Pull Strings to Get what They Want", *Reuters*, 4 out. 2016.

22 Sally McGrane, "German Forest Ranger Finds That Trees Have Social Networks, Too". *The New York Times*, jan. 2016.

23 Eduardo Kohn, *How forests think: toward an anthropology beyond the human*. Berkeley: University of California Press, 2013.

24 Roger Abrantes, "How Wolves Change Rivers". Disponível em: https://ethology.eu/how-wolves-change-rivers/. Acesso em: 19 nov. 2019.

do clima e da miríade de seres dos quais a semeadura e a polinização da vida dependem. Sendo as abelhas vitais para os humanos, e em um momento em que o projeto *ecocida* da modernidade tardia as leva à extinção, deixemos que elas, e não o homem, tracem um conceito de design com o qual possamos tornar a vida um projeto possível, em meio às ruínas da "era do humano".

Tradução de Cid Knipel.



Em torno do sino de Ouro Preto



De sino a sina

Carla Zaccagnini



A Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida em construção, Brasília, c. 1966.

"O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias", escreveu Mário Pedrosa em um texto sobre Brasília, em 1959.[1] Uma escolha curiosa: falar do passado ao apresentar a cidade futurística ainda em construção.

1 Mário Pedrosa, "Crescimento da cidade". In *Arquitetura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



Faz algum tempo que venho suspeitando que esse desejo sempre renovado de futuro, que caracteriza nosso país e se solidifica nas formas modernas da capital, tem ao menos um pé no conservadorismo. Recentemente, num antiquário de Ouro Preto, a maior das cidades ditas históricas de Minas Gerais – como se "histórico" significasse não mudar com o tempo –, encontrei dois pratos de porcelana de serviços diferentes com imagens de prédios icônicos de Brasília. Esses pratos coincidiam, também, no tipo de decoração que traziam nas bordas, ornamentos dourados de gosto claramente tradicionalista, para não dizer reacionário.

De fato, para a inauguração da nova capital, o encarregado do cerimonial não teve ideia mais leve do que transportar um sino de ferro desde essa cidade montanhosa, a 900 quilômetros de distância. Por que se fazia necessário escutar o som desse pesado símbolo católico e colonial no espaço aberto da praça dos Três Poderes não é fácil adivinhar. Mas em 21 de abril de 1960, o sino da capela do Padre Faria, de Ouro Preto – como é mais conhecida a capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos, inicialmente dedicada a Nossa Senhora do Parto –, dobrou pelo nascimento de Brasília.

Xícara de porcelana da década de 1960.

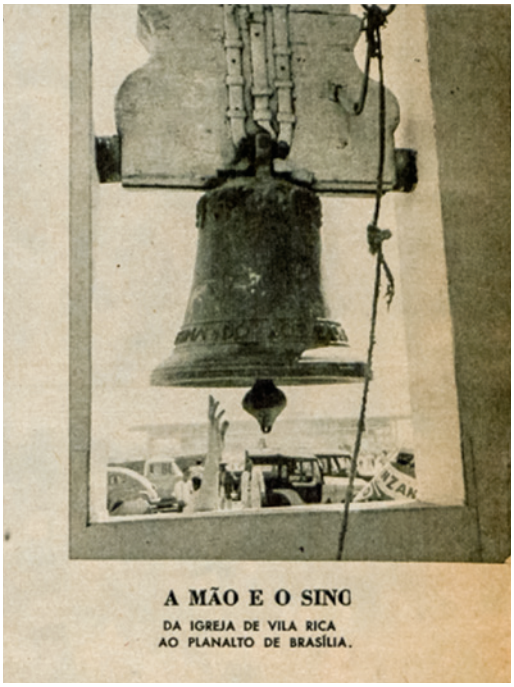




Imagino o sino sendo descido do campanário – com cordas e roldanas, suponho. Imagino-o sendo transportado pelas ruas estreitas e empinadas de Ouro Preto, e dali até Belo Horizonte. Imagino um pequeno avião com um piloto, sério. Imagino o desembarque, a expectativa, a estrutura de madeira aguardando na praça. O içamento, os nós, a suspensão.

Imagino Amador Gomes (1925-2001) saindo do mesmo avião com os olhos na escada. Imagino-o levantando a cabeça e olhando a nova capital, que não poderia ter visto antes, sequer em fotografias. Imagino seu assombro, compartilhado por muitos, diante de um futuro que parecia, enfim, presente. Amador Gomes (amador de amante ou de amateur), mais que um mestre sineiro, era um acadêmico estudioso dos sinos. Imagino Amador Gomes contando o tempo até o momento previsto. Sua mão na corda, seu pulso.

Campanário e interior da Capela do Padre Faria, Ouro Preto, Minas Gerais.





Houve outro 21 de abril, o de 1792, em que alguém esperou com ansiedade o momento certo para tocar esse mesmo sino. Amador Gomes se manteve à espera para ser bem visto e ouvido. Seu predecessor era uma sombra na escuridão, contendo os movimentos e o hálito para não ser identificado. E quando o sino soou, ninguém (ou quase ninguém) esperava escutá-lo. Ao menos essa é a história que se conta. Proibiu-se que dobrassem os sinos de toda a colônia durante o dia e a noite da execução de Tiradentes, traidor da Coroa. Mas conta-se que, quando a noite já ia escura e silenciosa, os habitantes insones de Vila Rica puderam identificar o som conhecido do sino dessa capela.

Que som é esse, que somente esse sino é capaz de produzir? Qual será a qualidade acústica que fez necessário que este sino, e não outro, vibrasse no mesmo dia de anos tão diferentes? Qual é o timbre capaz de render homenagem – de modo secreto ou público, clandestino ou oficial – tanto ao traidor que se tornaria o primeiro herói quanto à cidade construída para ser a terceira e última capital desse mesmo país? Imagino esse som e seus ecos em um lugar e no outro.

Revista Manchete, Rio de Janeiro, 7 mai. 1960.

Revista Manchete (Edição Histórica), 21 abr. 1960, p. 5.



Em seu discurso durante a cerimônia de instalação do Poder Executivo em Brasília, o presidente Juscelino Kubitschek reconhece o desejo de aproximar essas duas datas: "A data de hoje tornou-se duplamente histórica para o Brasil porque a gloriosa evocação do passado junta-se agora à epopeia da construção desta nova capital que acabamos de inaugurar. Saudamos assim, a um só tempo, o passado e o futuro de nossa pátria, através de dois acontecimentos que se ligam no ideal comum que os animou: o de fazer o Brasil afirmar-se como nação independente. O sonho dos inconfidentes de 1789 tem nessa realização de 1960 a sua etapa derradeira, pois agora encontra o Brasil o seu verdadeiro destino e poderá caminhar mais solidamente para a completa emancipação".

Talvez tenha sido um ajuste de contas. Entendo o desejo de fazer as pazes com seu próprio fantasma. O traidor, por sua vez traído, condenado à pena de "morte para sempre" (por enforcamento e sem sepultura), assassinado pelo Estado antes do nascimento da nação, para ser então resgatado de sua morte infindável e condenado à vida eterna de um mártir nacional.

O presidente Juscelino Kubitschek hasteia a bandeira nacional durante a inauguração de Brasília (à esquerda, Armando Falcão e à direita, Ranieri Mazzilli), 21 abr. 1960.





Entendo por que Brasília seria o terreno propício para a retribuição, para começar do zero no Plano Piloto. Percebo também as vantagens de o fazer sutilmente, conectando os dois momentos históricos por meio da presença do som abstrato de um sino. Entretanto, não posso evitar pensar nesse lapso. No pequeno deslize ou no grave erro de relembrar o levante pelo momento de sua repressão, ouvindo novamente o lamento por seu castigo.

E logo veio o futuro: dessa mesma praça central da capital, projetada para tempos melhores, centenas de novos assassinatos foram ordenados pelo Estado durante as décadas seguintes. E nenhum sino dobrou.

Há algo único na forma como são tocados os sinos em Minas Gerais; não à toa, o ofício de sineiro foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial. Como numa sociedade secreta, os sineiros instruem seus sucessores. Desde a infância eles ouvem; se posicionam ao redor do mestre e ajudam; olham enquanto os demais só escutam; obedecem; observam; memorizam sons e gestos; treinam e ensaiam com gravetos em postes de luz. Assim aprendem os diferentes badalos e dobres usados por cada paróquia para chamar à missa ou à novena; para contar as horas; para anunciar um incêndio, um batismo, um

Tanque M41 Walker Bulldog do exército brasileiro, em frente ao Congresso Nacional, 1 abr. 1964.

Detalhe do calçamento de uma rua de Ouro Preto que se assemelha ao mapa do Brasil.





casamento, um funeral. Os diferentes sons que antecipam o enterro de uma mulher, de um homem, um padre, um papa, um monarca. Nenhum som para os traidores da Coroa, se houver coroa.

Escutei esses toques muitas vezes, esses sons que reverberam dentro e ao redor das igrejas. E acabei acreditando que na maneira como se tocam os sinos – e como soam – ecoa a presença das culturas africanas que aqui chegaram, nas lembranças recentes de homens e de mulheres escravizados, e aqui ficaram nas lembranças indiretas de seus filhos e netos.

Imagino homens cativos e seus descendentes livres tocando esses sinos, dia a pós dia. Imagino seus braços se movendo, rápidos, para alcançar sons que os sinos não foram feitos para produzir. Imagino esses músculos fazendo dobrar os sinos, fazendo dobrar-se o ferro. Imagino que, paulatinamente, por repetição, os ritmos africanos tenham entalhado mudanças invisíveis nesses sinos europeus abrigados em igrejas brasileiras – o som transitório se impregnando no metal. Imagino o momento inaugural dessa cidade central, branca, ampla, e a presença clandestina de nossa herança africana habitando o som de um sino acostumado à percussão.

Sineiro Wellington, Sabará, Minas Gerais.

Sino, Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos (dita do Padre Faria), Ouro Preto, Minas Gerais.

O mistério do conhecimento, os segredos do corpo

Christine Greiner

Ainda hoje, em conversas informais, é comum se admitir que o conhecimento precisa necessariamente ser verbalizado, ou seja, ter a forma de uma explicação ou argumentação – falada ou escrita, mas sempre em linguagem verbal. Além disso, há uma convicção bastante generalizada de que aquilo que torna possível conhecer é algo que se dá para além do corpo, assim como as ideias e o raciocínio, supostamente mais importantes do que o que acontece na carne.

Todas essas "certezas" sempre me provocaram muita desconfiança. Talvez porque tenha trabalhado com muitos artistas da dança e da performance, ou simplesmente porque não me parecia fazer sentido imaginar que falar, escrever ou pensar fossem ações desprendidas de um corpo – algo como uma boca ou cérebro independente, ou dedos que escrevem ou digitam apartados do organismo. Como seria possível?

Além disso, é como se todo movimento corporal viesse acompanhado de seus segredos. Perguntas que o corpo formula o tempo todo, e que nem sempre sabemos responder. Estudando o tema, descobri que a questão de como e onde o conhecimento se organiza atravessa muitos séculos,[1] navegando entre as ciências, a filosofia e a arte. Um momento importante para a instituição desse campo de estudo ocorreu entre 1946 e 1953, quando especialistas muito diferentes entre si reuniram-se para entender como nós, seres humanos,

1 Filósofos ocidentais como Aristóteles (384-322 a.C), René Descartes (1596-1650) e Baruch Espinosa (1632-1677) escreveram muito sobre o tema, assim como pensadores orientais, como o monge Dôgen (1200-1253), e outros.

produzimos conhecimento.[2] Entre os participantes havia engenheiros, antropólogos, sociólogos, especialistas em computação, psicólogos, linguistas, matemáticos etc. Todos comprometidos com a missão de descobrir como conhecemos.

A primeira ideia que ocorreu a esse grupo tão sofisticado foi que o conhecimento é produzido no cérebro. Nesse viés, os computadores, recém criados na época, seriam máquinas de pensar: funcionariam à semelhança do cérebro, mas como se fossem uma extensão dele, assim como a batedeira de bolo era uma extensão do braço e da mão.

Os autores que estudam a relação entre corpo e tecnologia seguiram abordando esse tema de vários modos. Para alguns, a tecnologia não é necessariamente eletrônica ou digital. Um dos primeiros artefatos tecnológicos teria sido o sapato, que permitiu ao homem andar longas distâncias sem machucar os pés, e as cumbucas para comer, que favoreceram as refeições coletivas para troca de afetos. Todo saber seria, de certa forma, uma tecnologia cognitiva. Alguns cientistas explicam que aquilo que somos se estende também ao nosso entorno. Por exemplo: nossa memória não estaria trancada no cérebro e no corpo; ela seria uma rede estendida aos nossos telefones celulares ou às lembranças de nossos irmãos.

QUANDO O CORPO SE TORNA PROTAGONISTA

Lá pelos anos 1970 – depois da revolução sexual, da cultura hippie e de tantos outros movimentos que trouxeram o corpo para o centro das atenções –, as hipóteses sobre o conhecimento começaram a ficar mais complexas. Tornou-se cada vez mais evidente que boa parte do que acontecia no cérebro era ativado pelo corpo e que, embora o sistema nervoso central fosse fundamental, o conhecimento e, antes dele, o pensamento eram constituídos a partir de muitas redes, das quais faziam parte, também, os sistemas sensório-motor (que aciona movimentos e estados corporais), límbico (que controla o fluxo das emoções) e até mesmo imunológico (que protege o organismo).

Isso significa que o pensamento não brotava apenas do cérebro, mas se constituía no corpo, e por meio do movimento. Curiosamente, essa noção de movimento como gênese do pensamento é ampla. Não se restringe apenas a grandes movimentos, como saltos, piruetas e corridas, mas refere-se também a micromovimentos, muitas vezes

2 As Conferências Macy, realizadas em Nova York neste período, foram o pontapé inicial para a cibernética e as ciências da cognição ou cognitivas.

invisíveis, que acontecem no corpo/cérebro, constituindo imagens/pensamentos até mesmo durante nossos sonhos.

A partir daí, surgiram algumas conclusões fundamentais: o pensamento que produz conhecimento, por exemplo, não é sempre racional nem consciente o tempo todo. O inconsciente também tem ação cognitiva. Além disso, o pensamento não é necessariamente uma linguagem verbal. Algumas vezes, ele se organiza como linguagem verbal, mas em outras por imagens e sentimentos.

AS PONTES ENTRE DIFERENTES NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA

À primeira vista, essas conclusões acerca de como construímos conhecimento a partir de diferentes níveis de consciência podem parecer um pouco esquisitas, porque desafiam proposições aceitas por muitos anos, e que sempre consideraram o corpo como mero instrumento do cérebro, da alma ou do sujeito, que habitaria uma suposta "casa-corpo". Durante um certo período, a psicanálise costumava considerar o inconsciente como o lugar onde se instalavam repressões e coisas mal resolvidas. No entanto, nas últimas três décadas, a bibliografia a esse respeito cresceu muito e a noção de *mente corporificada* foi definitivamente fortalecida. Consciência e inconsciente deixaram de ser considerados "lugares".

Um dos grandes estudiosos da mente corporificada é o biólogo chileno Francisco Varela, que sempre se interessou muito pelo budismo e a meditação, tentando compreender como o conhecimento se dá em estados mentais nos quais não necessariamente desenvolvemos raciocínios, mas, sim, mergulhamos em um certo modo de percepção, deixando a consciência fluir.[3]

De acordo com Varela e outros estudiosos, os sonhos, os momentos de distração e devaneio, as situações em que deliramos de febre, ou quando estamos meditando, em estado de alerta, aptos a perceber o que acontece no momento presente (como o fluxo da respiração), tudo isso pode ser considerado o início da construção de conhecimento. Mais do que "lugares", devemos pensar em estados.

Como explica, de maneira bastante didática, o neurocientista português António Damásio, algo que pode nos ajudar a entender essa dinâmica entre corpo/cérebro/ambiente e os diferentes estados

3 Em meus livros *O corpo, pistas para estudos indisciplinares* e *O corpo em crise, curto-circuito das representações* (Annablume, 2005 e 2010), faço um extenso apanhado dos principais autores que destacam a importância do corpo nos processos de conhecimento.

de consciência é a noção de mapas e cartografias. De acordo com Damásio, nosso cérebro é um cartógrafo maravilhoso: o que ele faz, o tempo todo, são mapas.[4] Ele mapeia nosso corpo e todas as variações e mudanças que acontecem no decorrer do tempo – de temperatura, de humor etc. Ao mesmo tempo, mapeia o que é captado no ambiente pelos órgãos do sentido, como a visão de algo ou alguém. E o que parece ainda mais desafiador é que, enquanto faz tudo isso, o cérebro também mapeia as transformações que ocorrem no corpo conforme ele vivencia o que está fora dele. É a partir da combinação de todos estes mapas (do próprio corpo, do ambiente e de como o corpo reage a ele com mudanças de estado) que são geradas as cartografias de movimentos/pensamentos. Essas cartografias abrem as trilhas para o conhecimento, ao fornecer ao indivíduo pistas fundamentais.

Desta forma, percebe-se que o papel do cérebro é muito importante, mas que os processos sempre nascem no corpo; por isso, de fato, não é possível separar corpo e cérebro, e nem esses do ambiente. O que chamo de "ambiente", é importante notar, não é apenas o local onde estamos, mas também os próprios sistemas em movimento. O que existe é o fluxo de imagens/pensamentos e um sentido de impermanência; afinal, nada fica como está, mas é sempre aquilo que pode vir a ser.

AS ALIANÇAS ENTRE TEORIA E PRÁTICA

É a partir desses estudos, também, que se desfaz a distinção entre conhecimento empírico e teórico, erudito e popular, e até mesmo entre conhecimento e sabedoria. Do ponto de vista do corpo, todo conhecimento é exercício, seja ele uma acrobacia conceitual ou uma cambalhota no tatame. A hierarquia entre teoria e prática faz parte de outro jogo, que é, por sua vez, um jogo de poder, quase sempre disputado entre diferentes classes sociais e culturas – entre colonizadores e colonizados, por exemplo, como se os mais pobres e aqueles que vivem em culturas chamadas pejorativamente de "primitivas" não fossem capazes de construir conhecimento.

Essas ideias simplistas e preconceituosas evidentemente nada têm a ver com o modo como nosso organismo funciona. Nas cartografias corporais não há compartimentação de saberes. Estamos todos sempre em movimento, mesmo quando não nos damos conta disso.

Diferentemente do que se imaginava no passado, nossa

4 Ver, de Damásio, *A estranha ordem das coisas – As origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

memória não é uma cômoda com gavetas onde guardamos recordações. Ela é inventiva, pois lembramos ao mesmo tempo em que imaginamos. O mesmo ocorre com todas as nossas percepções. Ou seja: nossos órgãos dos sentidos são captadores, e não receptores passivos. Estamos o tempo todo imaginando, criando novos mundos, a nós mesmos e aos outros. Se conversamos com um amigo de infância sobre um episódio da época, veremos que cada um lembrará do evento de uma forma singular. É assim, também, quando nos apaixonamos. A lembrança do amor é sempre imaginada e diferente para cada um, mesmo quando compartilhada. Por isso a duração do sentimento pode ser descompassada. O que perdura para um pode ser mais breve para o outro.

Por todos esses motivos, não é apropriado dizer que o corpo é um recipiente onde colocamos ideias, sentimentos e pensamentos. O corpo também não é um instrumento ou veículo de sujeitos que nele habitam. Corpo e cérebro constituem juntos um sistema que produz conhecimento na medida em que se relaciona com os ambientes por onde a pessoa transita. O que significa isso? Ambientes entendidos dessa forma sistêmica são ao mesmo tempo salas de aula e ideias, sentimentos, símbolos, crenças, hábitos, desejos... Não se trata apenas de um endereço ou localização geográfica. É isso e tudo mais.

Se, por um lado, pensar no conhecimento como processo, e não como produto, pode sugerir certa insegurança – afinal, parece mais simples viver em um mundo ordeiro, onde cada coisa e função está em seu lugar –, também é um alívio, porque aponta a possibilidade de mudanças.

Nesse viés sistêmico nada está pronto, nem mesmo nós. Estamos sempre em fluxo e nos aprontando na relação com a vida, com as outras pessoas, com a natureza e assim por diante.

Se o corpo não está separado do cérebro e nem dos ambientes, a natureza também não está separada da cultura. Nossa materialidade corporal não se restringe ao organismo biológico e é também cultural: ou seja, são também nossos sonhos, sentimentos, crenças e desejos que nos constituem.

Conhecer é, portanto, ao mesmo tempo comunicar e escutar, no sentido de se abrir (corporalmente) para o outro. Quando lemos um livro, assistimos uma coreografia ou conversamos com alguém, para conhecer de fato aquele texto, o movimento ou a fala do outro, precisamos nos abrir para essas experiências, sem buscar nelas apenas a confirmação daquilo que já sabemos. Quando nos contentamos em confirmar o que já sabíamos, não estamos conhecendo nada. Podemos ler dezenas de livros e nada vai mudar. Tudo permanecerá no seu (in)devido lugar.

Alguns escritores arriscaram definir o modo como poderíamos pensar as novas ideias e ativar conhecimentos – como se fossem óculos que nos dariam outro ângulo de visão (Proust) ou um martelo para abrir novos caminhos (Kafka).[5]

METÁFORAS QUE NOS DESLOCAM

Os pesquisadores George Lakoff e Mark Johnson[6] costumam dizer que a metáfora é muito mais do que um recurso poético. O modo como conhecemos é sempre metafórico, porque acontece por deslocamentos – a palavra grega *metaphorai* significa, literalmente, transporte. Assim, estamos sempre transportando informações de fora para dentro e de dentro para fora, entre os sistemas do corpo e as regiões do cérebro. Quando vemos algo, ou alguém, todos os nossos demais sentidos também são ativados. Para tomar uma decisão, além do pensamento racional, nossas emoções são fundamentais, pois podem nos informar, por exemplo, sobre perigos que estamos correndo. Bons exemplos são quando suamos nas mãos, ruborizamos ou trememos. Sem esses marcadores corporais, corremos o risco de decidir de maneira equivocada. Em diversos sentidos, a razão não é soberana, como se acreditou durante tantos séculos no Ocidente.

O que diferencia o conhecimento de tantas outras ações do corpo é sua potência de ativar outros movimentos. De fato, não importa *o que é* o conhecimento, no sentido daquilo que se acumula, mas sim *o que ele faz* conosco e aos outros. E seja lá o que faça, a única certeza é que seu modo de fazer é sempre corporal, pois todo conhecimento é, em sua gênese, um conhecimento do corpo.

Se pensarmos em termos da relação entre conhecimento e o equilíbrio necessário à manutenção da vida, abriremos outro tópico – distinto, mas totalmente relacionado ao conhecimento corporal. Isso porque para fazer o conhecimento agir, afetar e construir vínculos, é preciso antes de mais nada aprender a compartilhar. Conhecimento corporal sem compartilhamento é um fluxo interrompido. Nesse sentido, como observa o pesquisador de medicina chinesa Shigehisa Kuriyama,[7] a consequência do bloqueio de conhecimento no corpo pessoal e social é sempre a doença e o risco da extinção. Saúde é fluxo. Conhecimento é vida em movimento.

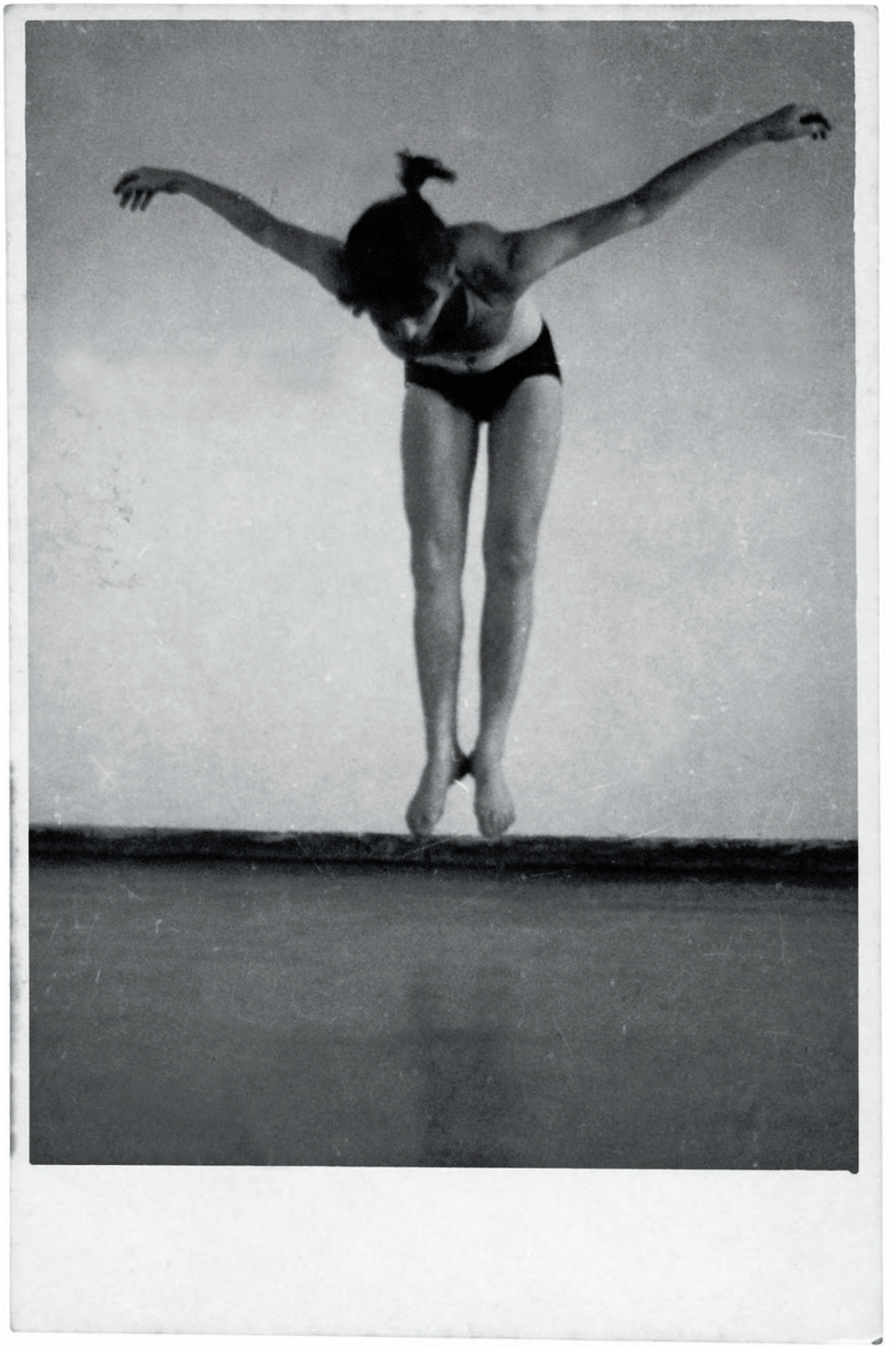
5 Marcel Proust (1871–1922) escreveu sobre o tempo. Franz Kafka (1883–1924) produziu livros e poemas focados na transformação da vida e do corpo.

6 Ver, dos autores, *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

7 Ver Kuriyama Shigehisa, *The Expressiveness of the Body*. Nova York: Zone Books, 1999.

Noa Eshkol

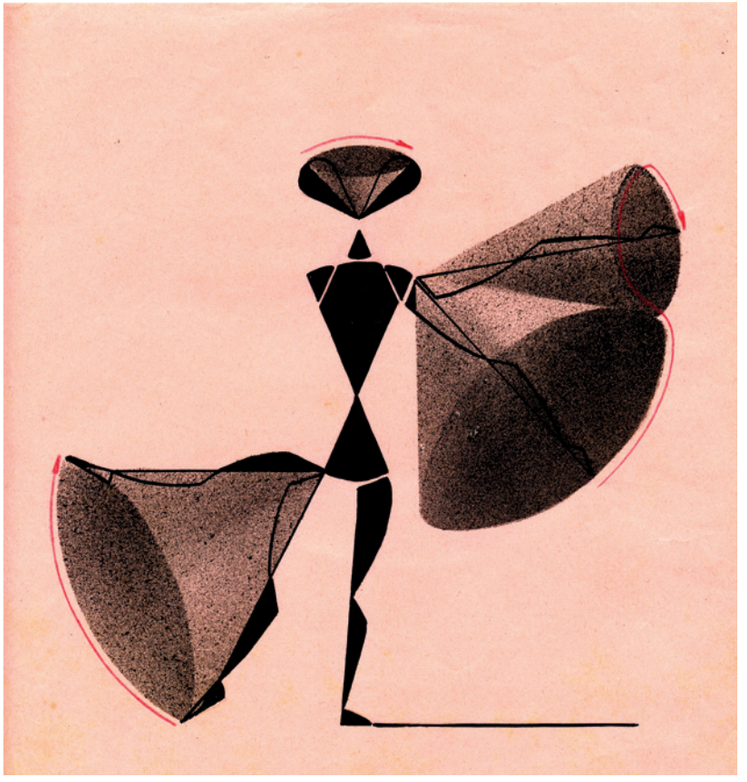


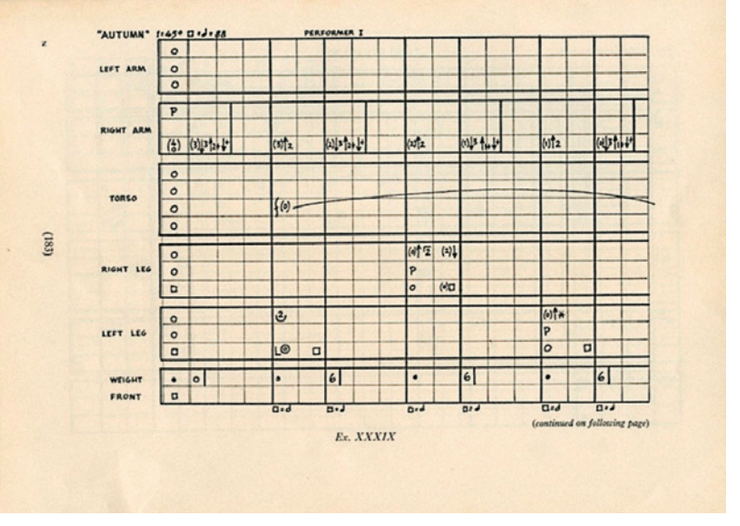






Antes de mais nada, é preciso destacar que a notação oferecida aqui é uma notação de movimento e não uma notação de dança. A diferença entre essas duas concepções é a seguinte: enquanto o termo "movimento" inclui em seu significado todas as possibilidades de movimento do corpo humano em suas diversas manifestações, o termo "dança" indica em cada época uma certa gama de movimentos que expressa a escolha de um compositor ou de um dançarino, e atende às demandas de uma sociedade particular em cada época. Ou: em outras palavras, enquanto "movimento" é o nome dado ao material de que a dança é feita, a "dança" é sempre o resultado de um modo específico de lidar com esse material.





Noa Eshkol; Avraham Wachman. "Introduction to a movement notation", in: *Movement Notation*, 1956. Typewritten and hand-written booklet, 128 pages, 21,5 x 33 cm. (tradução de Alexandre Barbosa de Souza)

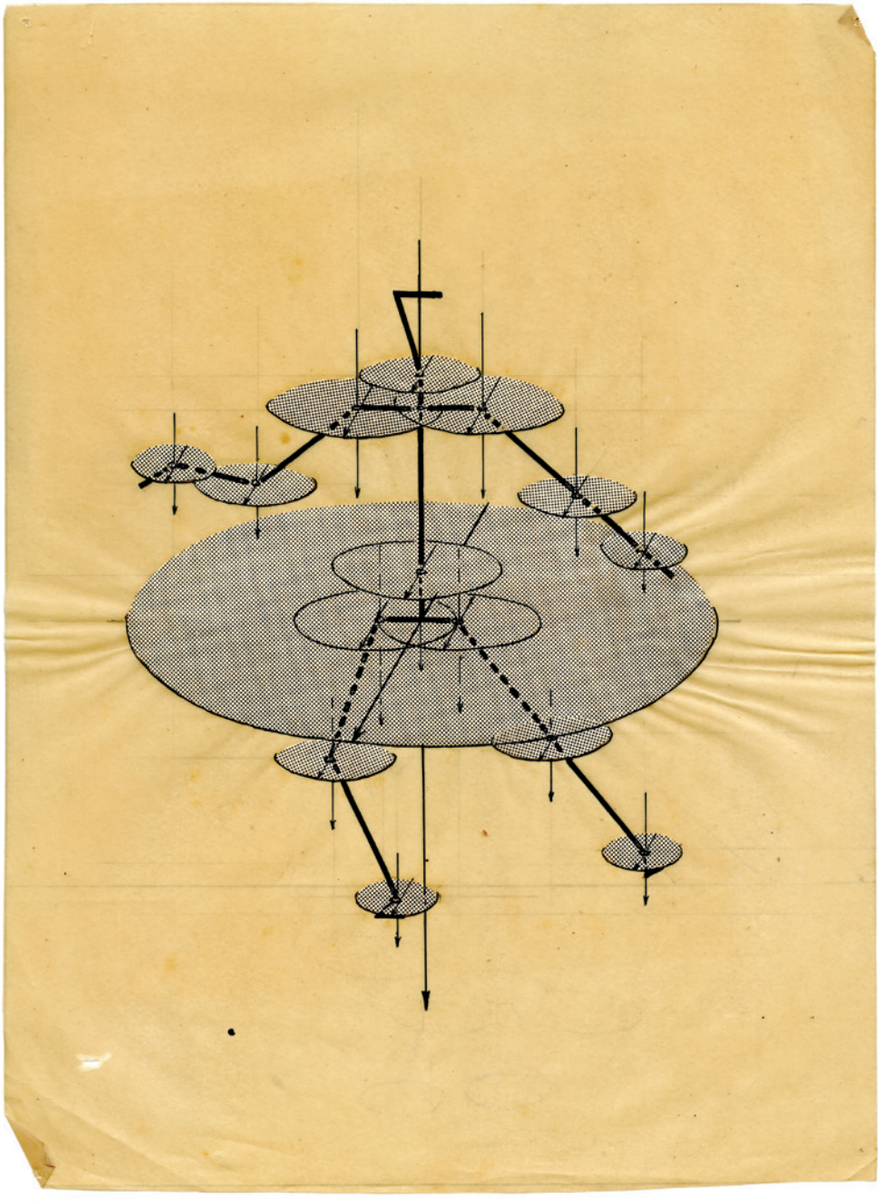
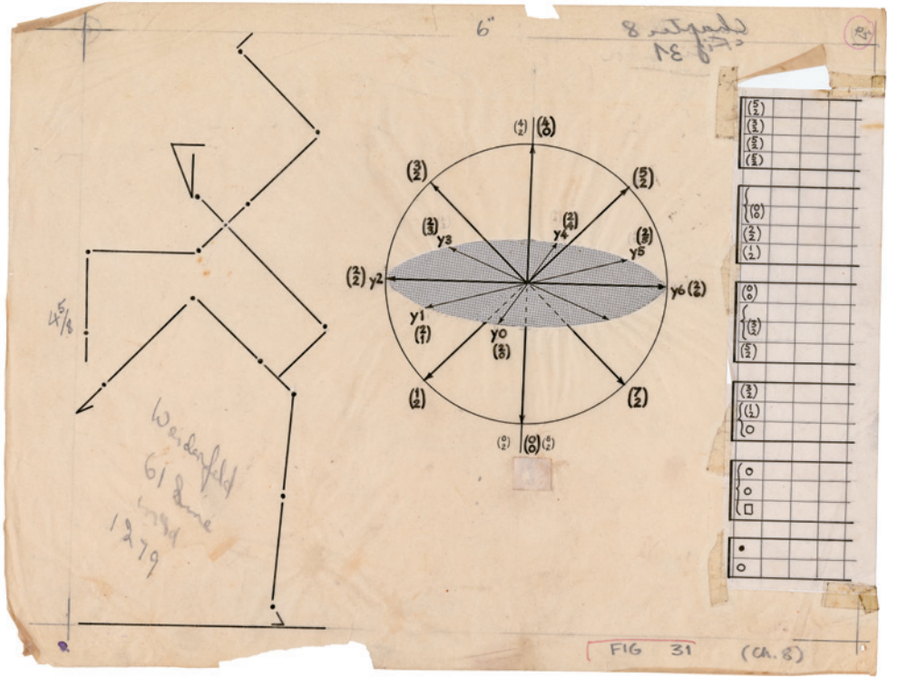



FIG 32 (Ch. 8)


FIG 31 (Ch. 8)

O sorveteiro

Rita Indiana

Ainda não conseguia vê-la, mas já a escutava. A sineta do sorveteiro penetrava através da paisagem vespertina da capital, como algo vindo da água. Era um som doce e líquido que escorria, acanhado, pelo muro de buzinas do congestionamento das cinco. Fazia séculos que não ouvia essa sineta. Sandra voltava da agência quando já estava escuro, mas hoje tinha sido dispensada do trabalho com uma falsa dor de barriga. Havia meses que adiava conversar com Román sobre o assunto. Estava nervosa, e a sineta do sorveteiro, uma entre muitas que anunciavam morango, chocolate e coco pela cidade, trouxe à sua memória uma outra. A sineta de Mamá Chía. A sineta de lata barata com o cabo de madeira preta que sua avó usava para chamar os mortos.

Naquele tempo, Sandra acreditava em mortos, em vozes que falavam através de sua avó num quarto iluminado por velas de um centavo. "Quando eles vierem", ordenava Mamá Chía, "escreve tudo o que eles disserem", e então lhe entregava um caderno da marca Apolo com os cantos amolecidos e uma paisagem de praia desbotada na capa. Às vezes, os seres falavam muito e tinham recomendações

e mensagens até para o senhor que limpava as escadas, mensagens que ela transcrevia com extrema diligência. "A secretária", diziam as vizinhas à pequena Sandra – e ela odiava.

Antes de tocar a sineta, Mamá Chía se sentava em uma cadeira especial, que havia no quarto justamente para isso, uma cadeira rústica de folha de palmeira, pintada de amarelo, e de cujo espaldar caíam lenços coloridos. Colocava rum na boca, de uma garrafa que ficava embaixo da cama, e soprava no ar milhões de partículas que se tornavam douradas sob os raios de sol que entravam pela persiana. As velas da cômoda ficavam sempre acesas aos pés de um São Judas Tadeu enorme, cujos olhos, pintados de um azul claro demais, pareciam os olhos de um cego.

No presente, o tlim-tlim da sineta do sorveteiro se aproximava do seu edifício e lá, na abafada tarde do passado, o São Judas Tadeu se parecia com Román, a mesma barba ruiva de mulato e a mesma cegueira. "São Judas, o santo das causas impossíveis", disse repetindo em voz alta a frase preferida de sua avó e, ao abrir a porta para descer as escadas, tocou os bolsos do jeans para garantir que, além da caixa de Marlboro, tinha algumas moedas.

Pensou em rezar para o santo, pedir a ele que ajudasse com sua própria causa impossível. Desejos que davam medo. Um medo tão grande que tinha medo de si mesmo. Lá fora cheirava a leite azedo, o caminhão de lixo tinha passado e deixado por toda a rua *souvenirs* da podridão. Em sua memória, o edifício de Mamá Chía sempre cheirava assim, a chuva se acumulava no meio-fio sem bueiro e se transformava num caramelo[1] verde e lodoso. Quando alguém, de sacanagem, mexia a pasta verde com um pau ou quando o prefeito mandava limpar a sarjeta, o fedor se tornava insuportável, e Mamá Chía fechava as persianas de alumínio, deixando a casa às escuras. Nessa penumbra, um morto veio trazer uma mensagem para Sandra; falou claramente, sem metáforas nem truques e ela escreveu a mensagem no caderno, com a mão trêmula. Quando Mamá Chía voltou a si, Sandra já tinha arrancado a página e guardado no bolso. "Nada", disse para a avó, "o morto não disse nada".

O sorveteiro vinha pela calçada diante dela, atraindo meninos e meninas para fora das casas e apartamentos, como o flautista de Hamelin. Sandra pegou um par de moedas de 5 e 25 pesos, eram os tamanhos que antigamente tinham as moedas de 5 e 25 centavos. O que Mamá Chía pensaria da desvalorização do peso? Viu como as crianças escolhiam os sabores, com tanta liberdade e alegria. Sandra

1 *Melcocha* (no original) é um doce artesanal popular em diversos países da América Latina. [n.t.]

gostava de coco e sempre pedia esse sabor. Ela se imaginou funcionando dessa mesma maneira em todas as áreas de sua vida. O que Román pensaria dessa preferência?

Naquela manhã, procurando alguns documentos para a compra da casa que estava adquirindo com Román, se deparou com o papelzinho arrancado do caderno dos mortos dobrado em quatro, no meio de um monte de contas dentro de um envelope pardo. Passou a manhã no escritório olhando para o monitor. Tinha que escrever um *jingle* para o Leite Ninho da Nestlé. "Algo maternal, uma babá", o executivo de contas tinha dito. Román queria ter filhos. Muitos, ele havia insinuado. Ela não queria estar com Román, nunca quis. Na verdade, não queria estar com homem nenhum. Tinha se envolvido com ele porque era um cara legal, gostava de *hip-hop* e tinha amigos divertidos. Román fazia com que se sentisse protegida. De si mesma.

Antes de encontrar o papelzinho, tinha recebido outra mensagem, um e-mail da sua colega de quarto da escola de belas-artes. Naquela época, Yanet era a *boricua*[2] que enlouquecia homens e mulheres. Agora continuava linda, e tinha uma esposa e um bebê. Viviam na Espanha; "o casamento gay é legalizado", terminava assim o seu e-mail. Yanet tinha se declarado para ela uma noite, em frente das salas de aula de desenho anatômico, e Sandra a rejeitou por medo, "Sinto muito, mas não sou lésbica", mentiu e saiu andando na direção contrária, com o coração na boca.

Agora, tinha a mesma sensação, mas porque ia dizer a verdade. Quando o sorveteiro abriu a geladeirinha, sua boca se encheu de água ao ver como a colher tirava uma bola perfeita do pote de sorvete branco. Antes de pagar, pediu um favor ao sorveteiro, ele sorriu como se soubesse o que tudo isso significava e cedeu seu posto. Sandra deu uma primeira lambida em sua casquinha, fechou os olhos e bateu a sineta com todas as suas forças.

Tradução de Raquel Dommarco Pedrão.

2 No original, a autora utiliza a palavra *boricua*, que se refere especificamente a porto-riquenhos que ainda vivem na ilha, e cujas famílias residem no país há duas ou mais gerações. [n. t.]

“Os sinos conversam entre si”

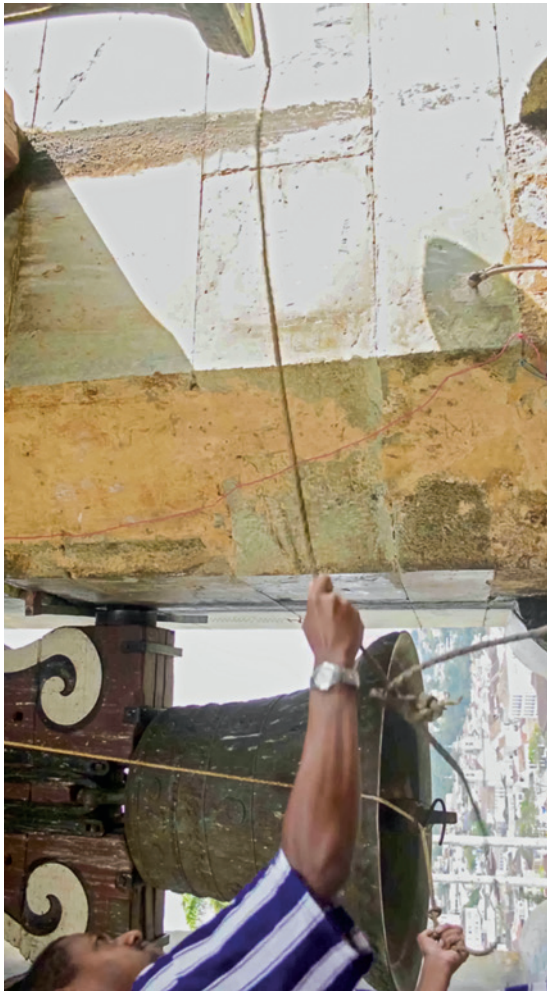
Como o senhor iniciou sua história com os sinos?[1]

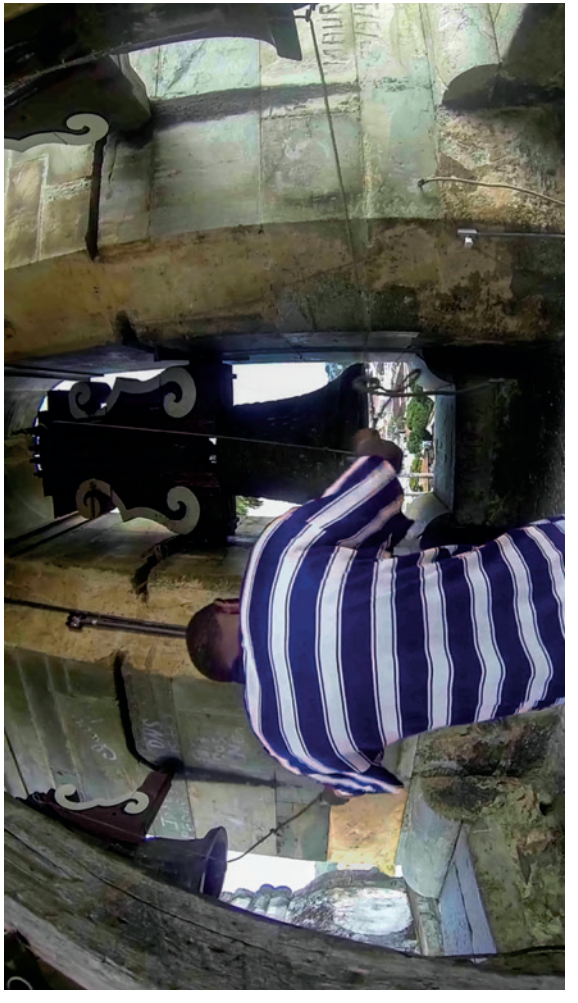
NS A gente é de uma família muito religiosa. Os pais sempre participaram de funções religiosas. Acompanhando as procissões, a gente via os sinos tocarem. Eu digo, então, que comecei com a curiosidade. Devia estar com uns catorze anos. Tomei conhecimento de um sineiro, que foi meu mestre, Helvérsio. Ainda está vivo. Comecei a pegar os toques, os repiques, os dobres, e fui aprendendo devagarzinho. Por força maior, ele teve que se retirar da torre. Tinha ocasião que acontecia até de domingo ficar sem sino, e isso tocava a minha pessoa. Foi quando procurei um dos responsáveis e conversei. Deu certo! No dia 24 de setembro de 1992, estava assumindo os campanários da Igreja de São Francisco, como estou até hoje. Já fiz bodas de prata. Estou há 27 anos à frente da torre.

1 Entrevista com o mestre sineiro Nilson José dos Santos, pela equipe da Fundação Bienal, em 21 de outubro de 2019, na Igreja São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais.

Cenas do webdocumentário *Sinoâncias*. 2013.
Direção de André N. P. Azevedo e Carol Argamim Gouvêa.







Como se aprende a tocar sinos?

NS Primeiramente, vamos observar os toques, depois, vamos iniciar pelo pequeno, que a hierarquia dos sinos é: o pequeno, o médio e o grande. Você não vai começar pelo maior se você não sabe o pequeno. O pequeno é o comando. A gente fala: "Os sinos conversam entre si: o pequeno chama, o médio pergunta e o grande responde". Tanto é que, quando a gente vai começar com os repiques, tem um chamado "principiado". Depois, vamos montar a segunda sequência, o meio da história. Vamos bater outro repique – tem vários – e especificar um. Vamos encerrar com o que é chamado de "terentena", que é feita com os três sinos. Aí, fechamos os repiques nas celebrações de domingo. Você vai pegar primeiro toda a sequência do pequeno, para aí você passar para o outro. Agora, tem repique que você pode fazer a sequência nos dois, eles trabalham em conjunto, o pequeno com o médio; o grande vai entrar com a resposta maior.

Em outras entrevistas o senhor diz que os sinos são uma linguagem. Por qual motivo?

NS Existe momento de alegria e existe momento triste, quando as pessoas falecem. Para a gente diferenciar se foi homem ou mulher, como você vai saber? Vou botar os sinos todos ao contrário, a pino, o conjunto todo, e a gente vai fazer o dobre. O dobre é uma pancada para dentro e uma para fora. Por exemplo, se o badalo estiver voltado para mim, eu não posso puxar o sino para dentro, porque o badalo vai descer, vai dar a primeira pancada e a segunda será o retorno. Então, sou obrigado a empurrar o sino, a inverter ele, a colocar ele para fora, para dar uma pancada só. Se o badalo estiver para fora, eu tenho que puxar para dar a pancada para dentro. Esse é o dobre simples, uma pancada para dentro, outra para fora. Vou fazer isso em duas séries, vou fazer a primeira, vou dobrar, depois vou voltar na posição de repouso, virar ele de novo, fazer a segunda série, terminei: é mulher. Se eu fizer três séries, já é homem. Tem essa diferença para mulher e para homem. E todo mundo sabe, é obrigatório. Para você ser um bom sineiro, se você assumir a responsabilidade numa torre amanhã, você é obrigado a saber todos os toques. Principalmente saber que a alma dos sinos são os repiques. Tem as cordinhas próprias, tem o badalo, tem um ganchinho que é para você fazer o batuque. A alma é essa. Agora, você botar o sino a pino, botar ao contrário, é muito fácil, é prático. Mas os repiques não, são totalmente diferenciados. Somos muitos sineiros, a turma

que toca com a gente, muitos estão envolvidos com a música. Toca em banda de música, faz conservatório, ou está nas próprias orquestras, quer dizer, sabe tocar um instrumento. Então, se você tiver a possibilidade de tocar qualquer instrumento você toca o sino com facilidade.

O que é preciso saber para ser sineiro?

NS Você tem que gostar do que você faz. E ter respeito. Os sinos são sagrados, os nossos são batizados, têm nome de sagração. Ao mesmo tempo que são sagrados, eles são punidos se acontecer qualquer delito que a pessoa chegue a falecer. Um incidente, seja comigo ou com outro companheiro, o sino tem uma punição. É retirado da igreja, e pode ficar um, dois, três anos sem tocar. Retiramos o badalo, envolvemos um pano preto sobre o corpo do sino e a bacia, acorrentamos ele. Esse é o processo para saber que aconteceu um incidente e a pessoa chegou a falecer. Aconteceu isso na nossa Igreja, com o próprio sineiro. Foi na ocasião de uma Festa de Passos, onde temos até hoje um combate de sinos, entre a igreja nossa aqui, a Catedral Nossa Senhora do Pilar e a Igreja do Carmo. Nessa ocasião, a imagem da Nossa Senhora dos Passos estava vindo velada no traslado fechado – era na Quaresma –, sem a vista do povo. O sineiro subiu para a torre, não esperou os companheiros, e trancou a porta por dentro. Quando começou a fazer o dobre, e a imagem foi se aproximando para adentrar a praça, em vez de acelerar, o sino desacelerou, caiu e voltou para a posição de repouso. Começou aquele murmúrio geral dentro da procissão: "Será que João Pilão bebeu demais?" "Será que ele desmaiou?" "Será que passou mal?" Todo mundo percebeu que tinha alguma coisa errada. A imagem adentrou a Igreja, teve o desvelamento. Acabou a cerimônia, nem sinal do sineiro. "O que aconteceu?" Foram até a porta, batiam e nada. Arrombaram, subiram. Se depararam com o sineiro lá, já sem vida. O pessoal entrou com uma lenda em cima disso. Falam que o sino foi retirado, o sino foi a julgamento, o sino foi açoitado, depois o sino ficou preso. Mas não houve nada disso. Porque onde hoje é a atual prefeitura, era a antiga cadeia, e tinha umas grades na janela. Por entre esse gradil, todo mundo que passava na rua via o sino. Sabe para que ele servia? Na época da escravidão, quando o escravo cometia qualquer delito, ele era punido. Ia a julgamento, depois era levado para a praça pública juntamente com outros escravos e a vizinhança toda, para receber a punição: ser açoitado no pelourinho que temos até hoje na Catedral. Depois, vinha a sentença: era a morte, era a forca. O sino batia as pancadas, anunciando a condenação, o açoite, o enforcamento.

A linguagem do sino é passada de geração a geração. Acontece alguma mudança nessa passagem?

NS Nós temos os sineiros antigos que, pela idade, não têm condição de ficar subindo escada mais, mas de vez em quando vêm matar saudade, vêm cá bater o repique. O batido deles, o timbre deles, é um pouquinho diferenciado do nosso, mas não foge da cadência. É a mesma coisa, mas eu acho – um dia eu vi meu pai tocando, não só ele, mas outros sineiros, amigos já falecidos –, a batida deles é mais opaca. Isso eu já reparei, porque eu sou reparador de tudo que é sino. Depois que eu assumi as torres, os campanários, fui aprimorar, tomar mais conhecimento. Teve uma ocasião que a galera veio toda aqui para ver meu pai tocar, mas na hora ele pegou no pequeno e no médio e ninguém se prontificou a pegar no grande, porque ó o medo de pegar e errar! Nessa hora tem que ter um respeito maior com eles. Os sineiros antigos assumiram as torres muitos anos atrás, o pessoal ficou tudo retraído. Tive que enfiar a cara, disse: "Alguém tem que dar um parecer!". E peguei, dei a atenção. Bateu o repique, fui lá, acompanhei. Meu pai também era compositor, fazia letra de samba. Já esteve em banda de música. Um dia, em casa, estava eu, ele, meu primo, os amigos de meu pai. Eu peguei o instrumento para fazer a marcação. Ele começou a cantar o samba e nós começamos a bater. Ele pediu que parasse, mas sabe quando uma pessoa fala para todo mundo mas parece que foi para você? Eu senti isso na hora. Virou e falou: "Meu filho, essa marcação que você vai bater é o repique que você faz lá dentro da torre". Falou só isso. Aí, eu liguei com o jeito que faço dentro da torre. "Vamos começar de novo?". Fui lá e fiz. A pessoa que bate o atabaque, um berimbau, há essa facilidade tranquila de subir na torre e fazer os toques. Anos atrás – talvez eu nem era nascido – foi a turma de capoeiristas desafiar a turma de sineiros. Eles vieram para o que se chama "tencão festivo", na festa da Nossa Senhora das Mercês. A turma de capoeira desafiou: "Do jeito que os sineiros estão batendo, vamos bater no instrumento nosso aqui do berimbau". Não é que aconteceu? Eles bolaram um negócio junto, foram acompanhando a mesma coisa. Isso dentro da torre.

Onde mais é possível identificar a presença africana?

NS Muitos dos toques da época foram trazidos pelos escravos, eles tinham essa possibilidade de subir em torres. Eles criaram esses toques, aqui. Tem um toque que foi criado por um maestro, ele conseguiu tirar da partitura da música, empregando o sino, que eu

acho que, para mim, é um dos mais perfeitos repiques. É chamado de *A Senhora morta*. Ele tocava só em uma ocasião, em agosto, dia 13 para o dia 14, e, no dia 14, de hora em hora. Na hora que vai cantar o hino da Nossa Senhora todo mundo fica em silêncio e os sinos começam a tocar. Você via o instrumento de corda direitinho, fazendo o toque que nós fazemos na torre. E ele requer muita concentração, silêncio e muita atenção, porque um erro pequeno você desmantela ele todinho. Ele é tão melodioso! É um toque que eleva o espírito. Eu acho muito tocante. Ele, para mim, é um dos mais perfeitos já criados, não desmerecendo os outros repiques, mas é muito bonito. A Festa da Boa Morte, a Festa dos Mulatos, é uma segunda Semana Santa. É muito bonito, vale muito a pena ouvir.

E na prática dos toques?

NS No momento de dobrar o sino você tem que girar seu corpo, porque o sino vai passar, vai girar, tanto para a direita como para a esquerda. Então, se eu for ficar de frente, quer dizer, se você estiver dobrando sozinho, o que você vai fazer? Você vai puxar e se afastar para ele poder passar na minha frente. Se eu estiver sozinho, posso ficar na lateral também, fica a critério meu. Qualquer lateral que eu quiser eu vou pegar, tanto da direita ou da esquerda. Ou no centro. Mas, geralmente, se estou sozinho – e vou usar o sino muitas vezes –, eu fico do lado, na lateral, para ficar mais fácil. E o corpo já vai. É gingar o corpo ali, entendeu? Na capoeira, eles sempre ficam gingando. A mesma coisa nós fazemos, esses movimentos. Repicando. Na hora, o pessoal acha até engraçado, a gente gingando, na base do repique.

Qual a importância do corpo na cultura sineira?

NS Muitas vezes, quando a gente estava em casa, começando a tocar, já entrando naquela onda, eu pegava um barbante desses mais grossos, ou então um arame, amarrava uma ponta na outra, e pegava uns ferrinhos, pendurava, ficava ouvindo a sequência de um som para o outro. Você pode começar assim, mas não vai ser a mesma coisa, porque o sino é outra prática. No sino você vai ter que fazer movimentos, fazer isso aqui com os braços, ó. No ferro você vai ficar ali, é totalmente diferente. É essa orientação que a gente passa para a meninada.

A gente tem que ter toda a atenção, porque há perigo, sim. Porque você não tem segurança nenhuma. Quando o sino está girando, você tem que ter atenção no que você está fazendo. Porque

na hora eles empolgam muito, fica embalado demais, na adrenalina, aí se distrai um do outro e pode levar uma pancada, sim. Isso já aconteceu, em 1997. Graças a Deus, o rapaz está bem. Mas tem uma marca até hoje na cabeça, ficou gravado.

Houve ocasião também que chegou a falecer um rapaz. Isso foi na igreja onde meu tio era sineiro. Estavam dobrando para o tio do rapaz, que tinha falecido. Foi nessa hora que o sino caiu e voltou para a posição de repouso que ele enfiou a cabeça para olhar lá embaixo – o enterro adentrando a Igreja – foi quando, justamente, levou a pancada. Ele não chegou a falecer na hora. Foi socorrido, estava rindo, conversando. Estava próximo do Carnaval, ele tocava na escola de samba, ele disse: "Não, eu vou desfilar ainda!" Mas está desfilando no céu, porque, infelizmente, deu hemorragia; chegou a falecer. Isso foi em 1986, eu tinha onze anos de idade, estudava no colégio próximo ali. Foi nessa ocasião que eu vi aquele sino, aquele processo todo, que eu falei: "O que é aquilo?" Fiquei curioso, fui tomar conhecimento.

Quando o senhor sabe que um aprendiz está pronto para tocar sozinho?

NS Um menino está pronto para tocar sozinho quando ele conseguir pegar nos sinos todos, sozinho. Tem que pegar os três numa corda – e eu amarro fácil –, aí, tá prontinho. Agora, se eu der uma chave para um menino, e ele não estiver apto, ele não vai. Mas se ele estiver, ele vai lá em cima executar na maior facilidade. Esse aí é o que está pronto; o que sabe que, estando sozinho, vai poder subir na torre. Ele mesmo sabe que está pronto. Tem os que sabem e os que são aprendizes. Dependendo da turma, eu ponho a chave na mão de um deles para levar o resto [dos meninos] lá em cima. Estou atento, a todo momento. A linguagem dos sinos é essa que foi passada para nós; a que os nossos antepassados deixaram. Vamos dar continuidade para, amanhã, outros estarem aqui fazendo a mesma coisa. Essa é a nossa identidade.

Em Rosário tem um amigo meu, o Rodrigo, que é de uma família grande de sineiros. Nós temos um "parecer" um do outro que é muito interessante. Quando eu e ele subimos na torre, eu até já sei mais ou menos o que ele vai tirar, antes de ele falar. Porque quando você sabe, você pega ali e faz. E, se você está pronto, você não vai perguntar. Eu executo na mesma hora, porque eu sei tirar o repique. E se eu não sei repicar, eu não vou botar a mão no sino. Tem isso. Esses detalhezinhos é que são interessantes. É importante explicar para os meninos: "Se você sabe repicar, você vai longe. Se não souber repicar, você não vai a lugar nenhum."

Qual a importância dos sinos para a comunidade de São João del-Rei?

NS Dentro da torre eu estou bem mesmo. Sinto uma paz danada! Muito boa. Porque parece que eles transmitem uma paz para a gente. E o povo sente aquela falta se a gente deixa de tocar. Ou se atrasa. Até o atraso invoca tudo. A gente acha que não, mas invoca. Quando os meninos se atrasam, tem gente que já liga para a igreja querendo saber: "Uai, o sino não vai tocar hoje, não?"; "Por que o sino não tocou?"; "Vai haver missa, não?". Os sinos precisam anunciar. Já têm o hábito. Todas as igrejas no domingo de manhã estão tocando os seus sinos. Porque a vizinhança está acostumada, já se adaptou. Sejam os antigos ou as pessoas atuais, que estão, a cada dia, se envolvendo nos toques dos sinos. Principalmente nessas universidades nossas, muita gente mostra interesse: alunos vêm procurar a gente: "Ó que coisa diferencial!" Você querendo ou não querendo, você se envolve naquilo! O nosso [sino] aqui é tudo manual mesmo. O manual que é bonito, que dá aquela vibração, aquela emoção na pessoa. Você bota o negócio eletrônico, não é a mesma coisa. Você tem que ter contato. É tão bom ter contato! No estalar de dedo a gente toca sino, repica o sino! Ah, você está num lugarzinho, com a turma, numa roda dentro de um barzinho, tomando uma gelada, fazendo os batuques do sino até na mesa. Estamos sempre movimentando alguma coisa. E desembola! Se um pega ali, o outro vai e entra junto, faz um acompanhamento. Sai certinho! A sequência certinha!

O senhor já teve a oportunidade de levar esse saber para outros lugares?

NS Foi em 1997, quando procuraram a Secretaria de Turismo aqui porque queriam fazer uma oficina de sino para lá de Belo Horizonte, em Ipoema e Itabira, cidades vizinhas. No inverno cultural, eles vieram para ver se eu toparia participar. Aí, fomos. Chegamos. Eu levei vídeos. Eles ficaram impressionados. Falei: "Isso aí é a teoria do negócio. Isso acontece. Se vocês virem isso na prática, vocês vão ver que vai funcionar." Fomos para uma igreja. Até achei meio interessante a praça toda cheia para assistir! Eu falei: "Meu Deus!" Isso para nós foi muito gratificante! Chegamos lá, subimos até a torre, e começamos a fazer os toques. Fui aplaudido de pé, diante de todo mundo! Para mim, vai ficar, é uma coisa que a gente guarda, aquele calor das pessoas. Ver o que a gente está fazendo. E passar uma coisa de bom para nós, e passar uma coisa de bom para eles. Aqui dentro de São João del-Rei, também, o pessoal sempre procura – colégios, para palestras, oficinas. A turma vem cá fazer trabalho. Foi, justamente, quando juntou um grupinho: "Eu conheço mais ou menos o

Cenas do documentário *O toque dos sinos de Minas Gerais*, 2009.

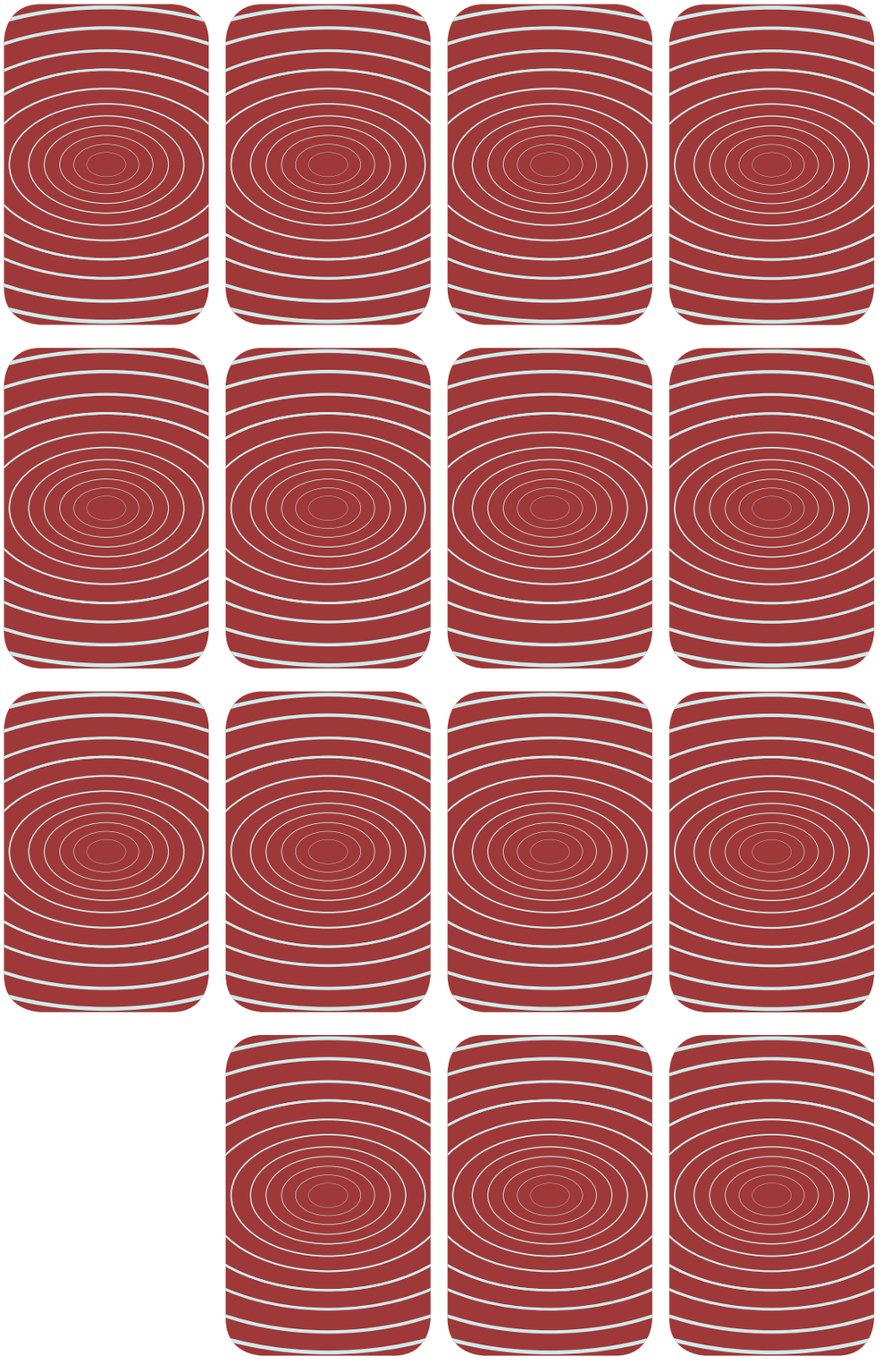
Nilson. Vai ficar mais fácil para a gente trabalhar em cima disso." Vieram aqui. Levei eles na torre. É importante subir na torre. Porque se você está longe, você não sabe o que é e como acontece. À medida que você se torna presente, é um tudo! Aí sim, você vai ver aquilo e vai valorizar. Conhecer, penetrar diante daquilo, se aprofundar. Para mim, ficar só na palavra, parece que está faltando alguma coisa: a prática! Eles me filmaram. Fotografaram. Conversaram comigo. Passou um dia, outra semana. Aí, eles voltaram: "Ô, Nilson, tem que complementar o trabalho: a sua presença lá." Eu falei: "Ih..." E foi a primeira vez. Depois vieram essas outras ocasiões de contato com o povão, com uma sala de aula! Cheguei no colégio, uns quinze minutos antes, meio nervoso na hora, um pouquinho. Mas, não: "O que tiver de ser, vai ser. Vai acontecer!" Deu o sinal, a professora foi lá me chamar. Os meninos já vieram correndo: "Vamos lá!" Adentrei a sala, olhei, corri o olho em todo mundo. Eu me apresentei. Mas depois eu vi que comecei a ficar mais à vontade dentro da sala de aula. Eu vi todo mundo atencioso. "Alguma dúvida?", perguntava, parava um momento, expunha. Para mim foi muito bom. Foi uma terapia tranquilíssima. Foi um trabalho muito bem feito!

As mulheres podem tocar sino?

NS Eu tive duas oportunidades. Porque na torre sempre foi homens. Teve uma oficina, em São João del-Rei, e duas meninas entraram nessa aula. Foi incrível! Eu abri esse espaço. "Está aí, vamos participar." Eram duas irmãs. O que mais tocou minha pessoa e eu fiquei mais impressionado: de as meninas terem uma facilidade de tocar os sinos! Eu tenho um maior lá em casa. Peguei o maior meu, peguei as outras réplicas, para fazer o conjunto dos três sinos. Essas meninas, infelizmente, não concluíram. A conclusão que eu queria tirar com elas era dentro da torre. Porque, no dia em que eu levei a turma para a torre, falei: "Agora é uma prática dentro da torre. Não é mais com as replicazinhas, não. Acabou. Vocês vão fazer o que deve ser feito, porque hoje é missa de domingo. Vocês devem estar fazendo bonito agora." Mas, infelizmente, elas não estavam mais. Foi uma pena! Agora, a outra ocasião foi uma colega minha, ela estava trabalhando de segunda secretária aqui dentro. Mas tinha uma hora que ela ficava com vergonha, porque tinha muito mais menino; ficou meio acanhada, com medo, meio cismada. Depois ela passou no vestibular, foi fazer faculdade e teve que largar. Se não acho que tinha aprendido, sim. E seria inédito, né? Aqui dentro da Igreja São Francisco ter uma mulher que aprendeu a tocar o sino.

NS A gente é. A gente tem esse conhecimento. A vida é assim, a caminhada é essa. Ontem eu tive um, que foi meu mestre. Hoje eu estou me tornando um mestre. Amanhã, outros estarão se tornando mestres. A gente vai preparando eles para terem esse compromisso e essa responsabilidade. Tudo que sai sobre sinos, todos os arquivos que saem, eu vou ficar juntando, porque é um documento. Podemos ter amanhã um museu próprio, onde você pode empregar aquelas peças para serem pesquisadas. Antigamente, os sinos, quando rachavam, eram derretidos. Hoje, foi proibido pelo IPHAN. Porque o sino antigo, ele tem aquele valor imaterial. Se um sino daquele racha amanhã, eles vão tirar, e ele vai ser substituído por outro, mas vai estar ali. Vão poder chegar: "O Nilson botou a mão muito nesse sino, há muitos anos." Ou seja, um filho da gente, um sobrinho da gente: "Ah, meu tio tocou nesse sino aqui, ó!" Como é que são as coisas, né?! Vamos lá na torre que eu vou levar vocês lá.

Eleonora Fabião



• • • SINO • • •

baralho de 27 cartas, modos de uso
e algumas considerações

por Eleonora Fabião

Este jogo pode ser jogado individual ou coletivamente. Ou, ainda, este baralho pode ser badalado individual ou coletivamente. Porém, vale dizer, nunca se joga só – o baralho é um parceiro.

S I N O é composto por 27 cartas divididas em cinco tipos: cartas-cúpula (15), cartas-badalo (5), cartas-oco (5), carta-cabeça-no-chão (1) e carta-sino (1). Todas propõem atividades para xs participantes.

Para iniciar o jogo, as 27 cartas devem estar voltadas para baixo, ou seja, fechadas. Elas podem estar empilhadas ou espalhadas pelo espaço – a decisão é de quem joga. Cada participante abrirá uma carta de cada vez. Quando o grupo acabar de relacionar-se com a carta aberta, será a vez da próxima pessoa abrir outra carta. A sequência de jogadorxs será sempre a mesma. O jogo terminará quando as 27 cartas estiverem abertas. E o número de rodadas dependerá do número de participantes.

número de participantes:
Mínimo: o baralho e uma pessoa
Máximo: o baralho e 27 pessoas

o que as cartas propõem:

cartas-cúpula
Estas cartas ativam de três maneiras diferentes os cinco sentidos (olfato, audição, tato, visão e paladar): via percepção do momento atual, via memória e via imaginação. Três maneiras x cinco sentidos = quinze cartas-cúpula. São elas:

olfato
atualidade: descrever o cheiro que você sente neste momento
memória: rememorar um cheiro e descrever
imaginação: inventar um cheiro que você nunca sentiu antes e descrever

audição
atualidade: descrever o som que você escuta neste momento
memória: rememorar um som e descrever
imaginação: inventar um som que você nunca ouviu antes e descrever

tato
atualidade: descrever sua sensação tátil neste momento
memória: rememorar uma sensação tátil e descrever
imaginação: inventar uma sensação tátil que você nunca experimentou antes e descrever

visão
atualidade: descrever o que você vê neste momento
memória: rememorar algo que você viu e descrever
imaginação: inventar uma visão que você nunca teve antes e descrever

paladar
atualidade: descrever o gosto que você sente neste momento
memória: rememorar um gosto e descrever
imaginação: inventar um gosto que você nunca sentiu antes e descrever

Quando abertas, as cartas-cúpula pedem um tempo de silêncio e atenção para que cada participante elabore sua resposta pessoal. Suponhamos que a carta aberta seja "imaginação: inventar um cheiro que você nunca sentiu antes e descrever" – todxs devem concentrar-se e, em silêncio e individualmente, inventar um cheiro. Em seguida, caberá a quem puxou a carta narrar o que lhe ocorreu, qual cheiro inventou. Esta pessoa poderá também, caso queira, pedir que outrxs jogadorxs partilhem suas narrativas com xs demais.

Importante: caberá a cada narradorx apresentar, por meio de palavras e de maneira consistente, o cheiro inventado – será preciso narrar de tal forma que o conteúdo torne-se perceptível para xs demais. Se necessário, acrescentar sons e movimentos. E, caso a narrativa fique insuficiente, outrxs participantes ajudarão fazendo perguntas que auxiliem na transmissão da sensação.

carta-cúpula
atualidade:
descrever o cheiro que você sente neste momento

carta-cúpula
memória:
rememorar um cheiro e descrever

carta-cúpula
imaginação:
inventar um cheiro que você nunca sentiu antes e descrever

carta-cúpula
atualidade:
descrever o som que você escuta neste momento

carta-cúpula
memória:
rememorar um som e descrever

carta-cúpula
imaginação:
inventar um som que você nunca ouviu antes e descrever

carta-cúpula
atualidade:
descrever sua sensação tátil neste momento

carta-cúpula
memória:
rememorar uma sensação tátil e descrever

carta-cúpula
imaginação:
inventar uma sensação tátil que você nunca experimentou antes e descrever

carta-cúpula
imaginação:
inventar uma visão que você nunca teve antes e descrever

carta-cúpula
atualidade:
descrever o que você vê neste momento

carta-cúpula
memória:
rememorar algo que você viu e descrever

carta-cúpula
imaginação:
inventar um gosto que você nunca sentiu antes e descrever

carta-cúpula
atualidade:
descrever o gosto que você sente neste momento

carta-cúpula
memória:
rememorar um gosto e descrever

• • • • as cartas-cúpula pedem que xs jogadorxs sejam narradorxs.

cartas-badalo
Estas cartas também dizem respeito aos cinco sentidos, mas ressoam de outra maneira. Quando os badalos aparecem no jogo, quem tirou a carta propõe uma experiência sensorial que possa ser levada a cabo por todxs naquele momento (inclusive quem propõe). A proposta tem que ser realizável e o coletivo deve acolhê-la. Claro, sempre poderá haver negociação, mas só deve participar deste jogo quem estiver disponível para badalar com xs demais. Caso você esteja jogando sem ninguém, deverá propor algo para si. As cinco cartas-badalo são:

propor e vivenciar uma experiência olfativa
propor e vivenciar uma experiência auditiva
propor e vivenciar uma experiência tátil
propor e vivenciar uma experiência visual
propor e vivenciar uma experiência gustativa

A carta-badalo sempre levará xs participantes a uma experiência muito concreta. Suponhamos que a carta aberta seja: "propor e vivenciar uma experiência auditiva". A pessoa guiará então o grupo em uma experimentação cujo mote central é a escuta; poderá produzir som (ou silêncio), pedir ao grupo que produza som (ou silêncio), conduzir o grupo pelo espaço, sair do espaço com o grupo, utilizar apenas o próprio corpo ou incluir outros corpos e materiais, enfim, guiar a prática como lhe parecer melhor.

• • • • as cartas-badalo pedem que xs jogadorxs sejam propositorxs.

cartas-oco
Estas cinco cartas são ocas, sem nenhuma sugestão. São uma espécie de buraco mesmo. Cabe àquelxs que jogam, antes mesmo de começar a partida, debater e definir como as cartas-oco ressoarão. A pergunta-chave é: cada vez que uma carta-oco aparecer nós iremos...? As cartas ocas escutam o que xs jogadorxs lhes dizem e ecoam suas vozes.

Importante: neste jogo, "oco" significa vão ou cavidade; no **S I N O**, "oco" não significa vácuo. No vácuo o som não se propaga.

• • • • as cartas-oco pedem que xs jogadorxs sejam inventorxs.

carta-cabeça-no-chão
Esta carta é única. Quando aberta, todxs são convocadxs a colocar a cabeça no chão e pressionar massageando. Continuarão fazendo isso por um tempo significativo, até que toda a superfície da cabeça – inclusive a parte onde acaba a testa e começa o couro cabeludo, ou onde acaba a nuca e começa o couro cabeludo – tenha entrado em contato com o chão.

Diz-se que as badaladas dos sinos abrem acesso ao mundo subterrâneo. E, como se sabe, "sino" é também o nome das cabinas utilizadas por mergulhadores em altas profundidades.

• • • • a carta-cabeça-no-chão pede que xs jogadorxs sejam viajantes.

carta-sino
Esta carta é única. Quando aparece, o grupo é convidado a conceber conjuntamente, guiado por quem tirou a carta, um sino. De que tamanho seria? Feito de qual material? Como seria o som que ele produz? Onde estaria localizado? Como estaria posicionado? Seria tocado em qual momento? Para quê? Por quem? Para quem? Estas, e quantas outras perguntas forem necessárias, devem ser colocadas por quem abriu a carta e debatidas por todxs. Assim será concebido o sino daquele coletivo naquela partida. No caso do jogo individual, o projeto será o mesmo e você se entenderá como um coletivo ou, caso prefira, inventará um grupo, além de um sino.

• • • • a carta-sino, assim como todo o jogo, pede que xs jogadorxs sejam coletivo.



considerações:

• Como você vivencia e diferencia os processos de rememorar e imaginar?

• Seria possível imaginar se não tivéssemos memória?

• Seria possível lembrar se não tivéssemos imaginação?

• Como a atualidade, as circunstâncias do momento, influenciam nossas memórias e imaginações?

• Imaginar transforma a atualidade?

• Rememorar transforma a atualidade?

• Como você se sente jogando **S I N O**?

• Como as noções de intimidade e confiança operam aqui?

• Como as noções de partilha e multiplicação operam aqui?

• É possível transformar sensação em palavra?

• É possível transformar palavra em sensação?

• Qual seria a diferença entre a tradução de uma sensação e a transmissão de uma sensação?

• Este jogo ativa questões estéticas? Se sim, qual ou quais?

• Este jogo ativa questões éticas? Se sim, qual ou quais?

• Este jogo ativa questões políticas? Se sim, qual ou quais?

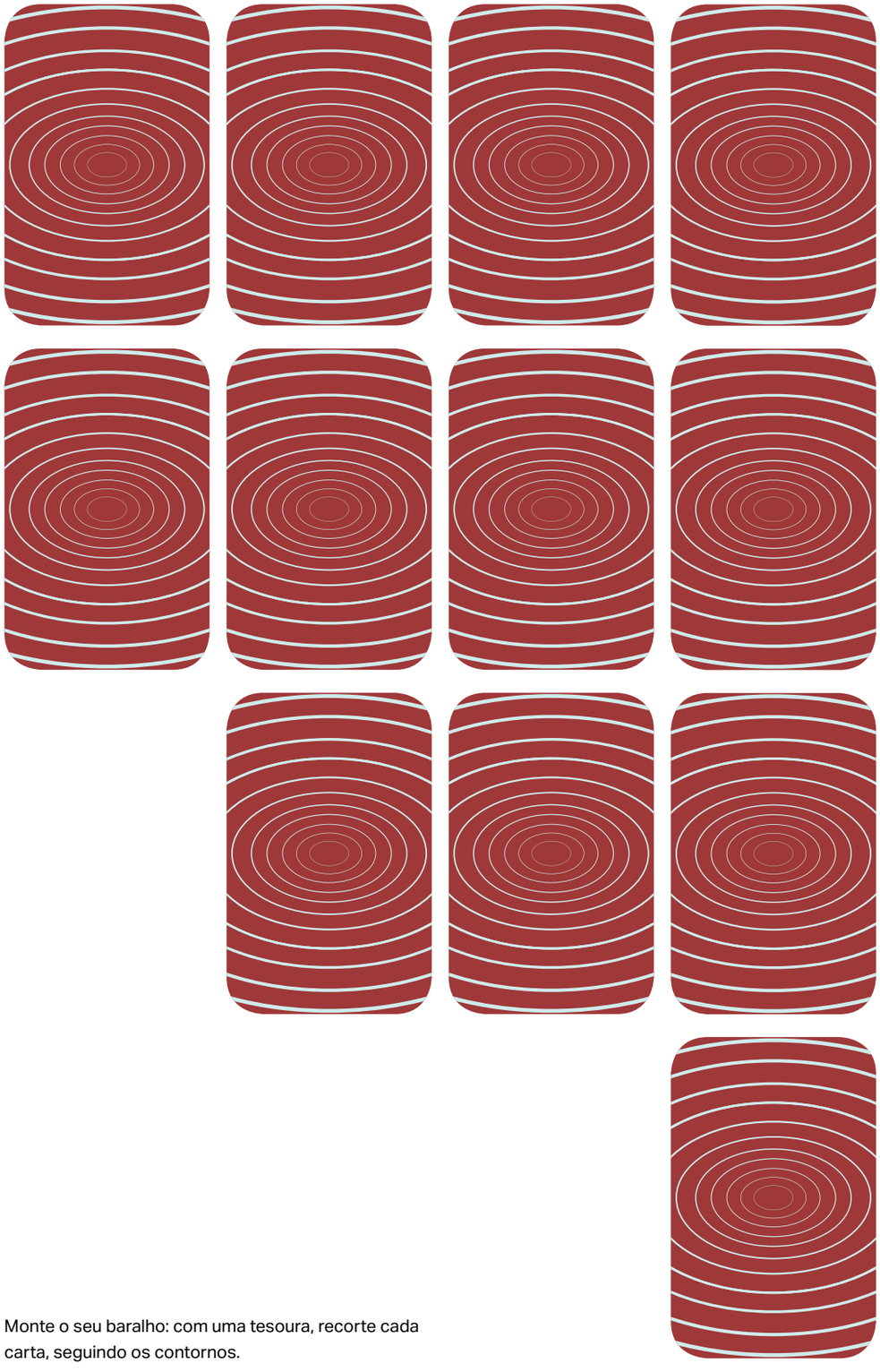
• Em *Os jogos e os homens*, Roger Caillois classifica os jogos a partir de quatro categorias fundamentais: jogos de competição, jogos de sorte, jogos de simulação e jogos de vertigem. Nos jogos de competição, deve haver vencedores e perdedores, de acordo com capacidades cuidadosamente desenvolvidas. Nos jogos de sorte, há uma espécie de anarquia ou de revolta contra a mestria. Em jogos de simulação, sendo a mascarada um caso clássico, importa a ilusão e também a fronteira entre fazer de conta e revelar. Nos jogos de vertigem, como por exemplo girar até cair, interessa lançar-se em experiências de descabimento e desprendimento. E os jogos híbridos são muitos – combinam mestria e acaso, vertigem e ilusão, simulação, competição e sorte, etc. O **S I N O** pode ser pensado a partir destes parâmetros?

• Quais seriam as principais diferenças entre jogos competitivos e jogos colaborativos? Você costuma jogar jogos colaborativos? Se sim, quais?

• Você tem preferência por alguma carta desse baralho? Se sim, qual ou quais? Por quê?

• Você resiste a alguma carta desse baralho? Se sim, qual ou quais? Por quê?

• Ao longo da sua vida, algum sino tornou-se significativo para você? Se sim, qual ou quais e por quê?



Monte o seu baralho: com uma tesoura, recorte cada carta, seguindo os contornos.

ENSAIOS PRÁTICOS

MODOS DE USAR

As práticas[1] que compõem este caderno convidam a ensaiar com o corpo alguns dos conteúdos presentes nesta publicação. A ideia de *ensaio* proposta aqui contém os sentidos de exercitar, experimentar, errar, ponderar, repetir, refazer, tatear, tentar, testar, treinar. As propostas são adaptações de exercícios e jogos teatrais, e se organizam em duas categorias:

- **ENSAIOS DE APROXIMAÇÃO**
  Envolvem técnicas de interação em grupo para trabalhar noções espaciais e temporais. Esses ensaios estimulam a percepção de si mesmo e a atenção para as narrativas e sensações do próprio corpo.

- **ENSAIOS DE COMPOSIÇÃO**
  Envolvem técnicas de composição cênica. Estabelecem processos criativos em um palco imaginário, com base em experiências das pessoas do grupo. Quem participa varia de posição, podendo tanto propor ações como ser conduzido ou observar.

Os ensaios de aproximação trabalham elementos que reaparecem nos ensaios de composição; por isso, sugere-se que sejam realizados em sequência, embora também possam ser conduzidos de forma independente.

As propostas podem ser praticadas por pessoas de diferentes faixas etárias, em espaços que garantam uma boa mobilidade. Não há hierarquia de grau de dificuldade entre elas. É necessária a presença de uma pessoa para instruir, e que será responsável pela organização do tempo e das orientações. Essa função é importante para que todas as pessoas do grupo compreendam o passo a passo. É possível praticar as etapas dos ensaios em um mesmo dia ou em dias distintos.

Antes de iniciar os ensaios, recomenda-se realizar algum tipo de sensibilização corporal (como alongamentos) que ajude as pessoas a se concentrar e aquecer a musculatura.

Os ensaios podem ser adaptados a diferentes contextos, levando em conta a diversidade dos corpos. À medida que são repetidos, ganha-se familiaridade para fazer esses ajustes. Também é possível acrescentar etapas, disparadas pelas conexões propostas por quem instrui e pelas pessoas que participam, expandindo os ensaios para novas relações.

1 Nos textos dos ensaios práticos, optamos por formas que evitam a binaridade feminino/masculino. Usamos, por exemplo, “quem lê”, “quem instrui” e “a pessoa participante” no lugar de “o leitor/a leitora”, “o instrutor/a instrutora” e “o/a participante”.

RETRATOS DE FREDERICK DOUGLASS

FOCO: **AUTOPERCEPÇÃO, REPRESENTAÇÃO E CONSTRUÇÃO DA IMAGEM**

O EU É UM OUTRO QUE ESPELHA[1]

TEMPO NECESSÁRIO	30 minutos
INTENÇÃO	exercitar um estado de presença que favoreça a autopercepção por meio da observação de outra pessoa.
NÚMERO DE PESSOAS	no mínimo duas
NÚMERO DE ETAPAS	três
INSTRUÇÕES GERAIS	os participantes se agrupam em pares, que se manterão até o fim das etapas, trabalhando simultaneamente. Podem trocar as duplas e reiniciar o ensaio quantas vezes se desejar.

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Pede que os componentes das duplas fiquem frente a frente, a uma distância que possibilite ver o corpo do par inteiro, e se observem com atenção por cerca de dois minutos.
- Orienta os pares a se observarem respeitosamente, como se estivessem tocando o corpo da outra pessoa com o olhar, e a identificar detalhes (adereços corporais, penteado, vestuário etc.).
- Findo o tempo de observação, pede que as pessoas participantes das duplas virem-se de costas uma para a outra e que cada uma faça três mudanças em sua aparência física.
- Pede que as duplas voltem a ficar frente a frente e tentem identificar e apontar o que mudou na outra pessoa.

1 Proposta baseada nos exercícios *A14: Três mudanças*, *A15: Espelho* e *A17: Siga o seguidor*, do *Sistema de jogos teatrais*. Ver Viola Spolin, *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

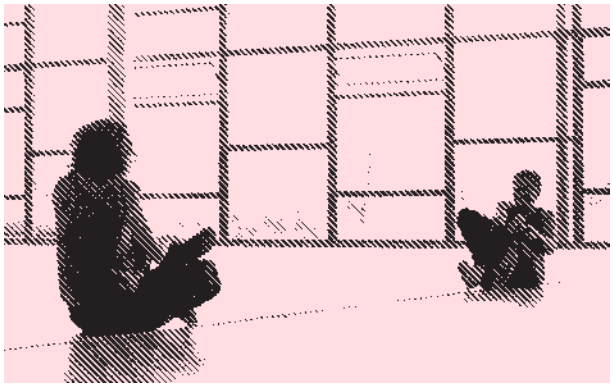
- Designa uma pessoa de cada dupla como **A** e a outra como **B**.
- Orienta **A** a começar a se movimentar e a **B** a ser seu reflexo, espelhando, dos pés à cabeça, cada ação e gesto (voluntário e involuntário) de **A**.
- Depois de cerca de três minutos de exploração, pede que invertam os papéis: **B** se movimenta e **A** é seu reflexo.



3ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Pede que o jogo de espelhamento continue, agora sem regras sobre quem inicia o movimento e quem o reflete: **A** e **B** atuam simultaneamente, num fluxo ininterrupto.



LEITURA CRUZADA[2]

TEMPO NECESSÁRIO	40 minutos
INTENÇÃO	estimular, com experiências de estranhamento, a percepção e a reflexão sobre o processo de construção inerente às representações midiáticas elaboradas para os diferentes grupos sociais.
NÚMERO DE PESSOAS	até seis
NÚMERO DE ETAPAS	três

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

○ Antes de apresentar a proposta ao grupo, faz uma seleção de notícias na mídia impressa ou digital, verificando sua procedência (fonte, data, autoria). A seleção deve obedecer a um dos dois critérios:

1 — Notícias vinculadas aos conteúdos relacionados ao enunciado Frederick Douglass e seu foco: autopercepção, representação e construção da imagem.

2 — Notícias diretamente relacionadas à representação de grupos sociais, considerando raça, classe, gênero e/ou outros marcadores.

○ Feita a escolha, seleciona versões da mesma notícia publicadas por outros veículos de comunicação (caso sejam longas, sugere-se usar trechos curtos).

2 Essa proposta se baseia no "teatro jornal" de Augusto Boal, que integra um plano geral de conversão do espectador em ator em quatro etapas; a referência, aqui, é a última, "O teatro como discurso". Ver Augusto Boal, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 148-150. Boal teve algumas peças encenadas pelo Teatro Experimental do Negro (TEN). Langston Hughes, dramaturgo e poeta negro, atuante na luta por igualdade racial nos Estados Unidos, foi essencial para aproximar Boal dos estudos em dramaturgia. Ver http://augustoboal.com.br/2017/11/22/o-cavalo-e-o-santo-e-o-teatro-experimental-do-negro/.

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Propõe ao grupo uma leitura cruzada: a notícia de um veículo é lida pela pessoa **A**, enquanto a versão de outro veículo é lida pela pessoa **B**, na seguinte ordem:

1 — A pessoa **A** lê a manchete de sua notícia; em seguida, **B** lê a manchete da sua.

2 — Se houver imagens, **A** lê a legenda de uma e **B**, da outra.

3 — **A** lê o primeiro parágrafo de sua notícia; em seguida, **B** lê o primeiro parágrafo da sua. E assim sucessivamente.

- Enquanto a leitura cruzada é realizada, o restante do grupo observa, atentando para os seguintes pontos: quem está representado nas notícias? Quais palavras são usadas para descrever as pessoas e suas ações? Quem está ausente?

3ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Ao final da leitura cruzada, propõe um debate sobre o que foi lido e observado.
- Se for o caso, após o debate, pede que o grupo levante novos dados, a partir da experiência das pessoas participantes, que possam ser acrescentados às narrativas lidas.

COMPOSIÇÃO DO PERSONAGEM DE SI MESMO[3]

TEMPO NECESSÁRIO	é importante reservar tempos longos para cada fase; se necessário, elas podem se desdobrar em vários dias.
INTENÇÃO	estimular processos de autorreflexão e de autorrepresentação.
NÚMERO DE PESSOAS	indeterminado
NÚMERO DE ETAPAS	quatro
INSTRUÇÕES GERAIS	cada pessoa é convidada a criar uma série de "autorretratos cênicos" como forma de traçar um estudo da própria personagem. A ideia é que a pessoa se apresente como se posasse para um retrato fotográfico,[4] tendo à disposição, em vez de um estúdio, um palco, e em vez de uma câmera e alguém que registre, uma plateia que a "fotografa" com os próprios olhos.

3 Essa proposta se baseia no exercício *Composição da personagem*, da técnica de improviso e composição cênica *viewpoints*. Ver: Anne Bogart e Tina Landau, *O livro dos viewpoints*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 198.

4 Uma sugestão de preparação é trabalhar com o grupo um repertório de retratos, usando referências da história da arte e da fotografia e até das redes sociais.

1ª ETAPA

ELABORAÇÃO DOS AUTORRETRATOS

QUEM INSTRUI

- Pede que cada pessoa participante olhe para si mesma como se fosse uma personagem de uma peça teatral.[5]
- Convida as pessoas a criarem um estudo de personagem em três autorretratos cênicos, cada um com a duração mínima sugerida de trinta segundos e a duração máxima de dois minutos. Cada autorretrato cênico poderá incluir:
  - um objeto
  - um adereço corporal (peça de roupa, acessório etc.)
  - uma faixa musical e/ou outro tipo de som externo

IMPORTANTE

- Os objetos cênicos devem ser providenciados com antecedência.
- Não deve haver nenhum tipo de fala.
- A pessoa retratada deve estar presente em todos os autorretratos.

TEMAS SUGERIDOS

- meus medos
- meus amores
- meus ódios
- meus delírios
- minhas memórias
- meus desejos
- minhas fantasias

5 Essa proposição configura, em si, um exercício. Há muitas maneiras de olhar para si como personagem: contemplando fotografias e vídeos, lembrando momentos vividos, narrando uma experiência pessoal em terceira pessoa, resgatando objetos afetivos. Há aqui um espaço grande de invenção para quem conduz o exercício.

2ª ETAPA

PREPARAÇÃO DOS AUTORRETRATOS

QUEM INSTRUI

- Concede algum tempo (cerca de 30 minutos) para que cada participante elabore, reservadamente, sua sequência de autorretratos.

3ª ETAPA

APRESENTAÇÃO DOS AUTORRETRATOS

QUEM INSTRUI

- Organiza o tempo para que cada participante apresente sua sequência de autorretratos, tendo o restante do grupo como plateia.
- Os autorretratos cênicos podem ser apresentados em sequência, separados por blecautes (apagar completo das luzes/escuridão)[6] com duração sugerida de, no máximo, um minuto.

4ª ETAPA

APRECIAÇÃO DO QUE FOI VISTO EM CADA QUADRO

QUEM INSTRUI

- Após todos os autorretratos terem sido exibidos, pede que cada pessoa conte os temas com os quais trabalhou, e conduz uma apreciação[7] do que foi visto, cuidando para que todos os autorretratos sejam igualmente comentados.

6 Como alternativa aos blecautes, podem-se usar aparatos que velam e desvelam a cena (cortinas, portas, biombos) ou pedir à plateia para fechar os olhos nas transições entre os retratos cênicos.

7 Convém direcionar o foco da apreciação exclusivamente para o que foi apresentado, evitando que se enunciem julgamentos baseados meramente em gostos pessoais. Independentemente de se gostar ou não do que foi visto, interessa acolher, contemplar e apreciar as figuras retratadas.

OBSERVAÇÕES

- Apesar de apresentados em sequência, os autorretratos não precisam necessariamente contar uma história. Cada um é independente dos demais.
- Para que a apresentação das sequências de autorretratos se dê de forma contínua, as pessoas retratadas provavelmente precisarão do auxílio de outras para operar as músicas/sons externos, vestir-se, colocar e retirar objetos de cena etc. Quem instrui deve organizar o modo como esse auxílio será oferecido. Uma estratégia é dividir o grupo em duplas, de modo que cada pessoa fique responsável por apoiar a outra.

BENDEGÓ

FOCO: **PERCEPÇÃO ESPACIAL, CORPO INDIVIDUAL E CORPO COLETIVO**

COLETIVIZAR O CORPO, INCORPORAR O ESPAÇO, ESPACIALIZAR O COLETIVO[1]

TEMPO NECESSÁRIO	40 minutos
INTENÇÃO	exercitar a percepção para o que emerge na relação dos corpos e com os espaços vazios entre eles. Improvisar a partir dessa percepção e colaborar para a construção de um corpo coletivo.
NÚMERO DE PESSOAS	mínimo de quatro. A proposta funciona melhor se aplicada a grupos grandes. A quantidade máxima de participantes pode variar de acordo com o espaço disponível.
NÚMERO DE ETAPAS	quatro
INSTRUÇÕES GERAIS	as orientações não deverão ser passadas todas de uma vez, mas informadas de modo progressivo, ao longo do exercício.

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- ○ Delimita o espaço onde ocorrerá o ensaio.
- ○ Pede que as pessoas caminhem livremente pelo espaço, num ritmo confortável, contínuo e em harmonia com o movimento do grupo.
- ○ Explica que cada participante deve se movimentar mantendo a coluna ereta, direcionando o olhar para o ponto visível mais distante do horizonte,

1 Essa proposta se baseia no exercício *Relação espacial*, que integra a técnica de improviso e composição cênica *viewpoints*. Ver Anne Bogart e Tina Landau, *O livro dos viewpoints*, op. cit., pp. 64-66.

conservando a visão periférica aguçada[2] e lembrando-se de respirar e manter o corpo relaxado.

- Após o grupo ter experimentado a caminhada por algum tempo, pede às pessoas que explorem, todas juntas, diferentes modos de andar (muito lento, lento, médio, rápido, muito rápido, de costas, de lado etc.), buscando ocupar o espaço de forma equilibrada. Uma sugestão para ajudar a compreender essa etapa é imaginar que os corpos são copos e o chão uma bandeja que deve manter-se estável, sem pender para nenhum dos lados.

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Bate palmas para fazer o grupo parar de caminhar.
- Pede que as pessoas percebam os diversos espaços existentes entre os corpos e as semelhanças e diferenças entre eles.

3ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Enquanto o grupo está parado, pede que cada participante eleja uma pessoa para compor com ela uma dupla de trabalho, mantendo a escolha em segredo.
- Bate palmas novamente para fazer o grupo voltar a caminhar.
- Pede a cada participante que mantenha sua dupla dentro de seu campo de visão, e que explore livremente as distâncias entre seu corpo e o de seu par.
- Pede que as pessoas “se deixem levar”, reagindo à movimentação das outras mas mantendo seu par no campo de visão.
- Pede que cada participante explore somente as distâncias mínimas entre seu corpo e o de seu par (sem que os corpos se toquem).

2 Visão periférica é a capacidade de enxergar pontos à frente e ao redor do campo visual. É pouco detalhada: percebe-se apenas a presença de pessoas e movimentos. É importante no processo de locomoção, evitando que se esbarre ou tropece. Nesta proposta, a visão periférica é crucial para a relação com os outros corpos.

- ○ Bate palmas para fazer o grupo parar de caminhar.
- ○ Pede às pessoas que percebam os pequenos espaços entre os corpos e a natureza das sensações e relações que emergem nessa configuração.
- ○ Bate palmas novamente para fazer o grupo voltar a caminhar.
- ○ Pede que cada participante explore somente as distâncias máximas entre seu corpo e o de seu par (dentro dos limites do espaço determinado).
- ○ Bate palmas para fazer o grupo parar de caminhar.
- ○ Pede às pessoas que percebam os grandes espaços entre os corpos e a natureza das sensações e relações que emergem nessa configuração.
- ○ Bate palmas novamente para fazer o grupo voltar a caminhar.
- ○ Pede que cada participante explore livremente as distâncias mínimas, médias e máximas entre seu corpo e o de seu par, sempre mantendo-o dentro de seu campo de visão.
- ○ Bate palmas novamente para fazer o grupo parar de caminhar.

4ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- ○ Pede que todas as pessoas girem o corpo na mesma direção, de modo que fiquem voltadas para o mesmo lado da sala.
- ○ Estipula uma "linha de chegada"[3] e pede que todas as pessoas, ao ouvir novamente o som de suas palmas, caminhem para frente num ritmo muito lento,[4] procurando manter exatamente a mesma distância entre seus corpos a cada passo (uma música pode ajudar na constituição do ritmo coletivo).

3 A linha de chegada pode ser estipulada a partir de pontos de referência no próprio espaço (marcas no chão, na parede etc.) ou demarcada com fita crepe ou com um par de sapatos que indiquem seu início e seu fim.

4 Aqui será preciso conduzir o grupo com cuidado, lembrando a todos de abrir mão do ritmo pessoal e absorver o ritmo das demais pessoas até que se conquiste um andamento muito lento, em harmonia com o grupo. É importante que quem instrui informe o grupo quando se alcançar um ritmo que possa ser definido consensualmente como muito lento.

- À medida que as pessoas cruzarem a linha de chegada, pede que elas se sentem de frente para o espaço onde a ação acontece, e observem atenta, silenciosa e respeitosamente, o trabalho das que ainda não terminaram.[5]
- Pode juntar-se ao grupo na linha de chegada, contribuindo para a sustentação e o acolhimento da caminhada.
- O exercício termina quando a última pessoa cruzar a linha de chegada.

OBSERVAÇÕES

- É muito importante explorar cada uma das orientações do exercício com calma, para que se instaure um estado de atenção fluida, combinando comprometimento, prontidão e abertura à mudança. Caminhar sem parar, mantendo a visão periférica aguçada, configura um exercício em si.
- É importante trabalhar para encorajar o grupo a encontrar o ritmo coletivo. Para isso, é necessário que cada participante se disponha ora a abrir mão de seu ritmo pessoal, ora a absorver o ritmo alheio, ora a propor o ritmo às demais pessoas.

5 Apesar da ideia de linha de chegada evocar contextos competitivos, aqui não importa quem chega primeiro: o foco está em como as pessoas trabalham para manter as distâncias criadas coletivamente até que o "último corpo" cruze a marca estabelecida. Assim, o trabalho coletivo de manter as distâncias é sustentado pelas pessoas que permanecem na área estipulada para a prática, enquanto as demais a deixam paulatinamente. O silêncio das pessoas que cruzaram a linha é uma forma de se conservarem ativas no jogo, colaborando com quem ainda caminha.

CORPO COLETIVO, FLORESTA DE SONS[6]

TEMPO NECESSÁRIO	30 minutos
INTENÇÃO	ampliar a atenção para além do sentido da visão, e exercitar a sensação de pertencimento a um grupo, permitindo que as experiências individuais sejam contagiadas pela experiência coletiva e vice-versa.
NÚMERO DE PESSOAS	pelo menos dez
NÚMERO DE ETAPAS	duas
INSTRUÇÕES GERAIS	pode ser praticado em áreas internas ou externas, de preferência em contato com a natureza (praça, parque, pátios de escola, por exemplo). É necessário providenciar vendas para os olhos e chocalhos com sons distintos que possam ser amarrados aos tornozelos.

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Orienta o grupo a se dispor em roda, de mãos dadas, assumindo, assim, a posição de "floresta".
- Pede que uma pessoa assuma a posição de um animal predador e que cerca de três pessoas sejam suas presas.[7]

6 Essa proposta se baseia no exercício *Predador-presa*, da metodologia *Aprendizado sequencial* (Flow Learning), desenvolvida pelo professor Joseph Cornell, fundador da organização Sharing Nature Worldwide, cujas atividades no Brasil são coordenadas pelo Instituto Romã de Vivências com a Natureza. Ver Rita Mendonça, *Atividades em áreas naturais*, livro eletrônico. Instituto Ecofuturo, 2015, pp. 87-88.

7 A quantidade de presas pode variar de acordo com o tamanho do grupo.

- Pede que as presas e o predador se posicionem dentro da roda.
- Amarra vendas nos olhos e chocalhos nos tornozelos das presas e do predador (os chocalhos das presas e do predador devem ter sons diferentes).
- Pede que predador e presas caminhem lentamente, fazendo soar seus chocalhos, até que aprendam os sons uns dos outros.

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Orienta o predador a caçar as presas e essas, a tentar fugir.
- Pede que a floresta se encarregue de zelar pelo predador e pelas presas, impedindo que saiam do círculo.
- Orienta as pessoas da floresta a dizer em uníssono, cada vez que predador ou as presas tocarem no círculo: “Floresta!”.
- A rodada continua até que o predador tenha apanhado todas as presas.
- Outras rodadas podem ser propostas com outras pessoas no centro.

OBSERVAÇÃO

- Para contribuir com a concentração, é importante que os únicos sons emitidos propositadamente sejam o dos chocalhos e o aviso “Floresta!”. O ambiente natural, com plantas e animais, também pode aguçar a sensibilidade do grupo.

CONTRIBUIÇÃO INDIVIDUAL E TRAVESSIA COLETIVA[8]

TEMPO NECESSÁRIO	50 minutos
INTENÇÃO	criar um senso de coletividade com base no engajamento do grupo em uma proposta individual, resultando na composição de uma movimentação em conjunto.
NÚMERO DE PESSOAS	no mínimo, três. O número máximo deverá ser estipulado de acordo com a capacidade do local escolhido para a prática.
NÚMERO DE ETAPAS	duas
INSTRUÇÕES GERAIS	grupos muito grandes podem ser divididos em dois, que executarão a primeira etapa isoladamente, em paralelo. Na segunda etapa, um grupo apresenta para o outro o resultado de seu trabalho.

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Estabelece um "teatro imaginário", designando três espaços: área cênica (palco), plateia e duas coxias (espaços fora de cena, à esquerda e à direita do palco).

8 Essa proposta se baseia no exercício *Frases flutuantes*, da técnica de improviso e composição cênica *viewpoints*. Ver Anne Bogart e Tina Landau, op. cit., pp. 97-98.

- Pede que cada participante prepare, individualmente, uma sequência de três ações/gestos bem definidos (estabelecendo um começo, um meio e um fim para compor uma "frase" gestual).[9]
- Pede que uma das pessoas entre na área cênica e mostre às demais, posicionadas na plateia, sua frase gestual.
- Ao fim da demonstração, as pessoas que assistiram entram juntas na área cênica e tentam repetir, da maneira mais fiel possível, a sequência apresentada (a pessoa que criou repete até que as demais a memorizem).

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Depois de todas as pessoas terem tentado registrar a sequência de gestos com o corpo, pede que a pessoa que criou a frase gestual posicione-se no centro da área cênica, e que as demais se dirijam a uma das coxias.
- Pede que essas últimas saiam aos poucos da coxia e cruzem a área cênica em direção à outra coxia, repetindo a sequência gestual. A pessoa que a criou permanece no centro do palco, "atravessada" pelos demais.
- Orienta o grupo que atravessa o palco a ajustar o passo, buscando um ritmo coletivo muito lento e mantendo a visão periférica aguçada para sustentá-lo.
- A improvisação termina quando a travessia coletiva da área cênica é finalizada.

OBSERVAÇÃO

- Esse procedimento pode ser repetido até que todas as pessoas que criaram as frases gestuais passem pela experiência de manter-se imóveis no centro da área cênica enquanto são "atravessadas" pela repetição coletiva de seus gestos.

9 Para guiar a criação da sequência, podem ser sugeridos temas, como "Resistir" ou outros conteúdos presentes nos textos relacionados ao enunciado Bendegó.

SINO DE OURO PRETO

FOCO: **RELAÇÕES ENTRE CORPO, SOM, REPETIÇÃO E MEMÓRIA**

BADALAR O CORPO-SINO[1]

TEMPO NECESSÁRIO	30 minutos
INTENÇÃO	trabalhar a consciência corporal através do movimento e a construção de confiança entre as pessoas participantes, exercitando uma responsabilidade compartilhada.
NÚMERO DE ETAPAS	duas
NÚMERO DE PESSOAS	cinco a dez
INSTRUÇÕES GERAIS	sugere-se praticar o exercício ao som de sinos.

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Pede que o grupo se disponha em roda, de modo que todas as pessoas fiquem com o rosto voltado para o centro.
- Pede que uma das pessoas se posicione no ponto central da roda (o diâmetro desta não pode ser maior que a altura da pessoa no centro).
- Pede à pessoa no centro que feche os olhos e mantenha-se ereta, firme e relaxada, com os pés juntos e braços e mãos esticados e colados ao corpo.
- Orienta as outras pessoas a colocar um pé à frente de si, numa distância que seja ajustável ao peso e à altura da pessoa que está no centro;

1 Essa proposta se inspira no exercício teatral tradicional conhecido como João Bobo ou Bobinho. Há uma versão em *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, de Augusto Boal (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, pp. 59-60). A proposta apresentada aqui diverge do exercício tradicional porque exige uma atenção mais acurada durante a transferência de peso entre participantes do grupo; além disso, em vez de uma única dupla acolher a pessoa que está no centro, todas as pessoas do grupo se responsabilizam, simultânea e constantemente, por ela. O desafio é maior, porque é preciso realizar negociações e construir confiança continuamente.

a concentrar a maior parte do peso de seu corpo no pé posicionado atrás, que deve ficar firme; e a flexionar levemente os joelhos, para poder transferir o peso de uma perna para a outra.

- Pede à pessoa no centro que, mantendo os olhos fechados, deixe seu corpo cair para a frente, para trás ou para os lados, sem separar os pés, curvar a coluna ou dobrar quadris e joelhos.
- Orienta as pessoas da roda a receber, uma por uma, o corpo da pessoa que está no centro, usando mãos, tronco e ombros para equilibrar seu peso e o dela; e, em seguida, a transferi-la cuidadosamente[2] para outra pessoa, deslocando atentamente o próprio peso de uma perna para a outra[3] (caso quem recebe o corpo da pessoa no centro sinta dificuldade de sustentá-lo sozinha, ela pode ser auxiliada pelas pessoas à sua volta).
- O exercício segue até que todas as pessoas tenham ficado no centro da roda e deixado seu corpo ser conduzido (badalado) pelas demais.
- Cada pessoa pode ficar no centro por até um minuto, ou durante o tempo que se sentir confortável.



2 Deve-se enfatizar a delicadeza necessária à realização da entrega. Trata-se de passar o corpo de uma pessoa para as mãos de outra, e não de livrar-se dele.

3 É importante que o movimento de transferência de peso se origine no centro do corpo (a região logo abaixo do umbigo) de quem recebe a pessoa do centro; e que os quadris e as pernas cumpram um papel mais importante que os braços no processo. As mãos e os braços somente amparam o corpo da pessoa. Cabe ao corpo todo sustentar seu peso.

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Depois que todas as pessoas tiverem passado pelo centro da roda, pede que cada participante grave um depoimento individual que o ajude a elaborar as sensações, emoções e impressões vividas durante a prática. Concluída a gravação, sugere que cada pessoa escute reservadamente seu áudio, percebendo como é ouvir a si própria e buscando uma ressonância.

REPETIÇÃO DA ESCUTA[4]

TEMPO NECESSÁRIO	40 minutos
INTENÇÃO	por meio da repetição, observar os elementos envolvidos na fala e na escuta de uma conversa que contém pontos de vista diversos.
NÚMERO DE PESSOAS	indeterminado
NÚMERO DE ETAPAS	duas
INSTRUÇÕES GERAIS	uma parte do grupo, de no mínimo quatro pessoas, participa diretamente da ação de falar, ouvir e repetir. A outra parte apenas observa e, ao fim, tece comentários sobre o que apreciou.
OBSERVAÇÕES	a escolha do assunto pode partir dos conteúdos presentes nos textos relacionados ao enunciado Sino de Ouro Preto ou outro assunto de interesse do grupo.

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- ○ Propõe um assunto para ser debatido pelo grupo.
- ○ Pede a uma pessoa **A** que emita suas opiniões sobre o assunto.
- ○ No final da fala de **A**, pede a uma pessoa **B** que, após uma breve pausa, repita o que acabou de ser dito por **A** (repetição simples ou resumo) como se fosse a sua própria opinião.

4 Essa proposta se baseia no exercício *Repetição da deixa*, de *Ensaios: cinco categorias de jogos e exercícios*. Ver Augusto Boal, *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 281.

- Pede a uma pessoa **C** que dê continuidade à discussão, expressando seu ponto de vista sobre o mesmo tema.
- Pede a uma pessoa **D** que repita o que acabou de ser dito por **C** (repetição simples ou resumo) como se fosse sua própria opinião.
- As ações de falar, ouvir e repetir podem ser realizadas sucessivamente por outras pessoas, dando continuidade à discussão.

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Finda a discussão, propõe que o grupo todo faça observações sobre como foi perceber o que aconteceu a partir do que reverberou das falas.

REPETIR, EVOCAR, RESSOAR[5]

TEMPO NECESSÁRIO	40 minutos
INTENÇÃO	aguçar a percepção das relações entre emoções e ações corporais, colocando-as em diálogo por meio da repetição.
NÚMERO DE PESSOAS	no mínimo duas, mas a proposta funciona melhor com grupos grandes.
NÚMERO DE ETAPAS	duas
INSTRUÇÕES GERAIS	é importante que as pessoas tenham dispositivos que toquem músicas, fones de ouvido e que haja uma caixa de som para uso coletivo.

1ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Pede que cada participante escolha uma música evocativa, que desperte memórias, sensações e emoções de uma época vivida.
- Pede que cada participante coloque fones de ouvido, ouça sua música e crie uma sequência de três ações/gestos bem definidos (estabelecendo um começo, um meio e um fim), associada à memória evocada pela música.[6]
- Pede a cada participante que repita sua frase gestual individualmente várias vezes, em velocidades diferentes, criando um *looping*.

5 Essa proposta se baseia nos exercícios *Andamento, Música como tema e Exercício auxiliar 2*, da técnica de improviso e composição cênica *viewpoints*. Ver Anne Bogart e Tina Landau, op. cit., pp. 56-57, 123-124 e 126.

6 Exemplos: acenar em despedida, virar o corpo e dar três passos na direção contrária, virar o corpo e correr na direção para a qual se acenava.

2ª ETAPA

QUEM INSTRUI

- Estabelece um teatro imaginário, designando três espaços: área cênica (palco), plateia e duas coxias (espaços fora de cena, à esquerda e à direita dela).
- Pede que quem desejar exponha sua sequência para as outras pessoas na área cênica, uma de cada vez, e agora improvisando com a música escolhida, que é tocada na caixa de som.
- Opera a caixa de som enquanto a sequência é repetida em *loop*.
- Ao final de cada exposição, pede a quem quiser, da "plateia", que repita em conjunto, no espaço cênico, a frase gestual apresentada.
- A repetição segue até que a pessoa que está se apresentando decida parar, improvisando uma finalização.
- Se houver outras pessoas na área cênica, a finalização deve ser improvisada coletivamente e em silêncio.
- A proposta pode ser repetida até que todas as frases individuais tenham sido apresentadas coletivamente.

OBSERVAÇÃO

- Quem instrui pode fazer uma sugestão poética, pedindo que, durante a exploração, cada participante imagine que seu corpo é o sino e a música, o sineiro.

Sobre os autores

AILTON KRENAK
(Médio Rio Doce, Minas Gerais, 1953) é líder indígena, ativista socioambiental e escritor. Doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora (MG), participou da Assembleia Nacional Constituinte, da criação da União das Nações Indígenas, da Aliança dos Povos da Floresta e do Núcleo de Cultura Indígena. É autor de *Encontros – Ailton Krenak* (Azougue Editorial, 2015) e de *Ideias para adiar o fim do mundo* (Companhia das Letras, 2019).

CARLA ZACCAGNINI
(Buenos Aires, Argentina, 1973) é artista plástica, mestre em poéticas visuais pela Universidade de São Paulo e professora na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes, em Copenhague. Como curadora, integrou as equipes da 24ª Bienal de São Paulo (1998), Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (1999-2000) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (2001). Dirigiu o departamento de curadoria no Centro Cultural São Paulo (2008-2009). É curadora convidada da 34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro mas eu canto*.

CHRISTINE GREINER
(São Paulo, 1961) é professora livre-docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ensina no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, no qual coordena o Centro de Estudos Orientais, e no curso de Artes do Corpo. É autora de diversos livros sobre estudos do corpo, arte e cultura japonesa.

JACOPO CRIVELLI VISCONTI
(Nápoles, Itália, 1973) é curador e crítico de arte. Radicado em São Paulo, é doutor em arquitetura pela Universidade de São Paulo. É autor de *Novas derivas* (WMF Martins Fontes, 2014; Ediciones Metales Pesados, Santiago, 2016). Como membro da equipe da Fundação Bienal de São Paulo (2001-2009), foi curador da participação oficial brasileira na 52ª Bienal de Veneza (2007). É curador da 34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro mas eu canto*.

JOHN STAUFFER
(Nebraska, Estados Unidos, 1959) é professor de inglês, e de estudos africanos e afro-americanos em Harvard. É autor do premiado *The Black Hearts of Men* (Harvard University Press, 2014) e co-autor, com Zoe Trodd e Celeste-Marie Bernier, de *Picturing Frederick Douglass: An Illustrated Biography of the 19th Century's Most Photographed American* (Liveright, 2015).

MACHADO DE ASSIS
(Rio de Janeiro, 1839-1908) foi poeta,

contista, romancista, dramaturgo, cronista, jornalista e crítico literário. Seu primeiro grande romance foi *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881. Ao longo de dezesseis anos, escreveu mais de quatrocentas crônicas para o periódico *Gazeta de Notícias*. Em 1897, foi eleito presidente da Academia Brasileira de Letras, instituição que ajudara a fundar no ano anterior.

MARIA ELIZABETH ZUCOLOTTO
(Rio de Janeiro, 1957) é professora associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro e curadora dos meteoritos do Museu Nacional. Atuou na área de astronomia e em projetos de extensão com o público e cientistas amadores.

MAURO ROSSO
(Rio de Janeiro) foi ensaísta, escritor e pesquisador de literatura brasileira. A partir de extenso esforço de reunião e catalogação da obra machadiana, organizou os livros *Contos de Machado de Assis: relicários e raisonnés* (Loyola, 2008) e *Crônicas: A + B e Gazeta de Holanda* (Loyola, 2011).

NABOR JR.
(São Caetano do Sul, São Paulo, 1982) é fundador e codiretor da revista *O Menelick 2º Ato*. Jornalista cultural, escreveu em publicações como a *Revista ABPN* (Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as) e a estadunidense *Essence*. Atua ainda como fotógrafo, sob o pseudônimo MANDELACREW. Integra o núcleo de comunicação do Museu Afro Brasil, em São Paulo.

NILSON JOSÉ DOS SANTOS
(São João del-Rei, Minas Gerais, 1975) é sineiro. Trabalha há quase três décadas nos campanários da igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei, onde também é sacristão. Integra a confraria de Nossa Senhora da Boa Morte e a mesa administrativa da igreja Nossa Senhora do Pilar, na mesma cidade.

PAULO MIYADA
(São Paulo, 1985) é curador e pesquisador de arte contemporânea. Possui mestrado em história da arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo. Curador do Instituto Tomie Ohtake, foi curador-adjunto do 34º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2015) e assistente de curadoria da 29ª Bienal de São Paulo (2010). Integrou a equipe curatorial do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2011-2013). É curador-adjunto da 34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro mas eu canto*.

PAULO TAVARES
(Campinas, São Paulo, 1980) é arquiteto e professor-adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, onde vive. É diretor da plataforma Autonoma, dedicada à pesquisa e à intervenção do espaço, e colaborador da agência de pesquisa Forensic Architecture. Foi cocurador da 3ª Bienal de Arquitetura de Chicago (2019).

RITA INDIANA
(Santo Domingo, República Dominicana, 1977) é escritora, compositora, produtora musical e figura-chave da cultura dominicana e caribenha. Publicou cinco romances, incluindo *La Mucama de Omicunlé*, que foi o primeiro livro em língua espanhola a receber o Grande Prêmio da Association of Caribbean Writers, em 2017.

SALLOMA SALOMÃO JOVINO DA SILVA
(Passos, Minas Gerais, 1961) é artista, performer, músico, compositor, dramaturgo, ator e professor. Doutor em história pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, trabalhou como pesquisador visitante na Universidade de Lisboa. Atua na formação continuada de professores e grupos artísticos em histórias e culturas da África Negra, diáspora africana nas Américas e culturas negras no Brasil.

Sobre os artistas

CARMELA GROSS
(São Paulo, 1946) é professora da Universidade de São Paulo desde 1972 e doutora em artes visuais pela mesma instituição. Vem realizando trabalhos inseridos no espaço urbano e que trazem um olhar crítico acerca da arquitetura e da história urbana. Vive em São Paulo.

DANIEL DE PAULA
(Boston, Estados Unidos, 1987) é artista e pesquisador. Na intersecção entre os campos da geografia, arquitetura e história, suas obras investigam criticamente as estruturas sociais, políticas e econômicas que moldam lugares e relações, refletindo sobre a produção do espaço como reprodução de dinâmicas de poder. Vive entre São Paulo e Amsterdã, Holanda.

ELEONORA FABIÃO
(Rio de Janeiro, 1968) é performer e teórica da performance. Realiza ações, exposições, palestras, workshops e publica no Brasil e no exterior. É professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, doutora em estudos da performance pela New York University e pesquisadora. É autora do livro *AÇÕES/ACTIONS* (Programa Rumos Itaú Cultural, 2015). Vive no Rio de Janeiro.

GUSTAVO CABOCO
(Curitiba, Paraná, 1989) é artista. Filho de uma mulher indígena Wapichana, é fruto dos deslocamentos da mãe e cresceu em um ambiente urbano. Nos anos 2000, retornou a Roraima e foi apresentado à avó e aos familiares. Encontrou no desenho, no texto, na escuta, no bordado e na performance formas de dialogar com as contemporaneidades indígenas, sua identidade e o cultivo da memória. Participou da *ReAntropofagia*, na Universidade Federal Fluminense, em Niterói, e da exposição *Vaivém*, no CCBB-SP, ambos em 2019. Vive em Curitiba.

NEO MUYANGA
(Soweto, África do Sul, 1974) é compositor, artista sonoro e libretista. Sua obra passa pela nova ópera, a improvisação em jazz e as canções tradicionais zulu e sesotho. Foi cofundador, com Masauko Chipembere, do duo Blk Sonshine, e com Ntone Edjabe, do Pan African Space Station. Lançou álbuns como *Dipalo* (2008), *Toro tse Sekete* (2015) e *Second-hand Reading* (2016). Suas produções cênicas incluem *The Heart of Redness* (2015) e *MAKEdbA* (2018). Vive na Cidade do Cabo.

NOA ESHKOL
(Degania Bet, Palestina, 1924 – Holon, Israel, 2007) foi artista, coreógrafa, bailarina e professora. Concebeu, junto com Abraham Wachmann, o Eshkol-Wachman Movement Notation [Notação de Movimento Eshkol-Wachman] (EWMN), um método para definir e simbolizar os elementos do movimento. Em 1973, começou a criar os chamados "wall carpets", ou tapetes de parede: composições formadas por tecidos encontrados, fragmentos que coletou de amigos, oficinas de costura e outras fontes.

Bibliografia

Ensaios para uma trama inacabada de relações — Fundação Bienal de São Paulo

CASTRO, Eduardo Viveiros. “Os involuntários da pátria”. Disponível em: http://www.raiz.org.br/os-involuntarios-da-patria-eduardo-viveiros-de-castro. Acesso em: 7 jan. 2020.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Manuela Mendonça. Lisboa: Sextante, 2011.

Entrevista com os curadores Jacopo Crivelli Visconti e Paulo Miyada

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

———. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify; n-1 edições, 2015.

EM TORNO DOS RETRATOS DE FREDERICK DOUGLASS

Sobre Frederick Douglass

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave, Written by Himself* (1845). Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960.

———. *My bondage and my freedom* (1855). Nova York: Start Publishing LLC, 2013.
———. *The life and times of Frederick Douglass* (1881). Nova York: Dover, 2003.
NATANSON, Hannah. "Frederick Douglass Photos Smashed Stereotypes. Could Elizabeth Warren Selfies do the Same?". *The Washington Post*, 18 set. 2019. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/history/2019/09/18/frederick-douglass-photos-smashed-stereotypes--could-elizabeth-warren-selfies-do-same/. Acesso em: 9 dez. 2019.

Autorrepresentação, reprodutibilidade e circulação na imprensa negra: 1833-2019 — Nabor Jr.

BRITO, Luciana da Cruz. "O Brasil por Frederick Douglass: impressões sobre escravidão e relações raciais no Império". *Estudos Avançados*, v. 33, n. 96, 2019.
CAMARGO, Oswaldo de. *Imprensa negra para mim é...* Vídeo. Disponível em: https://vimeo.com/123892765. Acesso em: 28 jan. 2020.
———. "O que representa esta reedição de fac-símiles da Imprensa Negra". In Clóvis Moura e Miriam N. Ferrara (orgs.), *Imprensa Negra*. São Paulo: Imprensa Oficial e Sindicato dos Jornalistas no Estado de São Paulo, 2002.
DOSSIN, Francielly Rocha. "Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagem". *Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, v. 25, n. 48, 2018.
FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. Dissertação (mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1986.
HALL, Stuart (org.). *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. Londres: Thousand Oaks; Nova Déli: Sage Open University, 1997.
LOPES, Maria Aparecida de Oliveira (org.). *Beleza e ascensão social na imprensa negra paulistana: Brasil 1920-1940*. Goiânia: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
MOURA, Clóvis. "A imprensa negra no Estado de São Paulo". In Roger Bastide, *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira* (1888). Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?-select_action=&co_obra=2128. Acesso em: 27 fev. 2020.
SANTOS, Ynaê Lopes dos. "Que lancem todos os dias os nomes, empregos,

e mais sinais: circulação escrava e tentativas de controle estatal nas leis municipais do Rio de Janeiro e de Havana na década de 1830". *Revista Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 9, 2015, pp. 31-47.

SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio (orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Luiz (Cuti). *E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Teatro Experimental do Negro: uma perspectiva histórica— Salloma Salomão Jovino da Silva

BLACK, Edwin. *A guerra contra os fracos*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa, 2003.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FERREIRA, Ligia Fonseca. *Com a palavra Luiz Gama*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Editora 34, 2000.

LOPES, Weber. *Racismo e eugenia no pensamento conservador brasileiro*. São Paulo: Liber Ars, 2018.

NASCIMENTO, Abdias (org). *Quilombo: edição em fac-símile do jornal dirigido por Abdias Nascimento, 1948-51*. São Paulo: Editora 34, 2003. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/. Acesso em: 27 jan. 2020.

———. (org.), *Teatro Experimental do Negro: Testemunhos*. Rio de Janeiro: GRD, 1966. Disponível em: https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/ten-testemunhos/. Acesso em: 27 jan. 2020.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Cultura em movimento: Matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

———. *Guerreiras de natureza: Mulher negra, religiosidade e ambiente no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

———. *O sortilégio da cor. Identidade, raça e gênero no Brasil.* São Paulo: Summus, 2013.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de (org.). *Roger Bastide: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1988.

RIOS, Flávia. "A trajetória de Thereza Santos: comunismo, raça e gênero durante o regime militar". *PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo*, v. 21.1, 2014, pp. 73-96.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SCHWARCZ, Lilia M. *Lima Barreto – Triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

———. *O espetáculo das raças – Cientistas, instituições e questão racial no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
SILVA, Luiz (Cuti). *E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
WASHINGTON, Booker T. *Up from Slavery the World's Classics*. Nova York: Oxford University Press, 1995.

EM TORNO DO BENDEGÓ

Bendegó: um sobrevivente espacial — Maria Elizabeth Zucolotto

CARVALHO, Wilton Pinho de. *Os meteoritos e a história do Bendegó*. Salvador: edição do autor, 1995.
DERBY, Orville. "Estudo sobre o meteorito de Bendegó". In *Archivos do Museu Nacional*, v. 9, Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1895.
MARTIUS, Carl Friedrich Philipp Von; SPIX, Johann Baptist Von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1981.
NUNES, Marcomedes Rangel. *A pedra do Bendegó, que veio do céu. O maior meteorito brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Régis Aló, 2009.
SILVA, Sabrina Damasceno. *O pedaço de outro mundo que caiu na Terra: as formações discursivas acerca do meteorito de Bendegó do Museu Nacional*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
Luar do Conselheiro. *Saga da pedra do Bendegó*. Cordel. Disponível em: www.bendego.com.br. Acesso em: 26 fev. 2020

[O metorito de Bendegó, no Brasil] — Machado de Assis

CARVALHO, José Carlos de. *Météorite de Bendégo: rapport présenté au ministère de l'agriculture, du commerce et des travaux publics et à la société de géographie de Rio de Janeiro sur le déplacement et le transport du météorite de Bendégo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.
FRANCO, Gustavo H. B. (org.). *A economia em Machado de Assis – O olhar oblíquo do acionista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
ROSSO, Mauro. *Lettera Brasilis*. Disponível em: http://letterabrasilis.blogspot.com/2013/02/o-meteorito-de-bendego-no-brasil.html. Acesso em: 26 fev. 2020.

“A gente resiste de um lugar fundado na nossa memória” — Entrevista com Ailton Krenak

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak – Coleção Tembetá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2017.

———. *Encontros Ailton Krenak*. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

———. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Nas ruínas da floresta — Paulo Tavares

ABRANTES, Roger. “How Wolves Change Rivers”. Disponível em: https://ethology.eu/how-wolves-change-rivers/. Acesso em: 19 nov. 2019.

BALÉE, William. *The Cultural Forests of Amazonia*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013.

BRASIL. *Comissão Nacional da Verdade (CNV), Relatório final, volume 2. Textos temáticos, dez. 2014*. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=571. Acesso em: 27 fev. 2020.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?*. São Paulo: ISA, 2017.

DESCOLA, Philippe. *Beyond Nature and Culture*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2013.

———. *In the Society of Nature: a Native Ecology in Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FRANKE, Anselm; PELEG, Hila Peleg (orgs.). *Ape Culture*. Leipzig: Spector Books, 2015.

HARRISON, Robert Pogue. *Forests: the Shadow of Civilization*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1992.

HECKENBERGER, Michel. *The Ecology of Power*. Nova York: Routledge, 2005.

KELLAND, Kate Kelland. “Brainy Bees Learn How to Pull Strings to Get What They Want”. *Reuters*, 4 out. 2016.

KNAPTON, Sarah. “Dolphins Recorded Having a Conversation ‘Just Like Two People’ for First Time”. *The Telegraph*, 11 set. 2016.

KOHN, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press, 2013.

MARX, Karl. “Processo de trabalho e processo de construção de mais-valia”. In *O Capital*, v. 1, tomo 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MCGRANE, Sally. “German Forest Ranger Finds That Trees Have Social Networks, Too”. *The New York Times*, jan. 2016.

MEGGERS, Betty J. “Environmental Limitation on the Development of Culture”. *American Anthropologist*, New Series, v. 56, n. 5, out. 1954, p. 1.

MILIKEN, William et al., *Ethnobotany of the Waimiri Atroari Indians of Brazil*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1992.

NEVES, Eduardo. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia*. Tese (doutorado). São Paulo: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2012.

PÄRSSINEN, Martti; SCHAAN, Denise; RANZI, Alceu. “Pre-Columbian Geometric Earthworks in the Upper Purus: A Complex Society in Western Amazonia”. *Antiquity*, n. 83, 2009, pp. 1084-1095.

ROUSSEAU, Bryant. “In New Zealand, Lands and Rivers Can Be People”. *The New York Times*, 13 jul. 2016.

EM TORNO DO SINO DE OURO PRETO

De sino a sina — Carla Zaccagnini

PEDROSA, Mário. “Crescimento da cidade”. In Idem, *Arquitetura: ensaios críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

O mistério do conhecimento, os segredos do corpo — Christine Greiner

DAMÁSIO, António. *A estranha ordem das coisas – As origens biológicas dos sentimentos e da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GREINER, Christine. *O corpo em crise, curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

———. *O corpo, pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

KURIYAMA, Shigehisa. *The Expressiveness of the Body*. Nova York: Zone Books, 1999.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora. São Paulo: Educ, 2002.

ENSAIOS PRÁTICOS

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

———. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
———. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints*. Trad. Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.
MENDONÇA, Rita. *Atividades em áreas naturais* [livro eletrônico]. São Paulo: Instituto Ecofuturo, 2015.
SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: O fichário de Viola Spolin*. Trad. Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Créditos das imagens

P. 33 — Foto: Matthew B. Brady. c.1877. Negativo fotográfico (vidro, colódio úmido). 13×18 cm. Coleção: Library of Congress Prints and Photographs Division. Washington, D.C. 20540 USA

PP. 30-31, 36 (5) — Foto: autoria desconhecida. c.1858. Cópia de daguerreótipo ou ambrótipo perdido. 25,4×20,32 cm. Coleção: New York Historical Society

P. 36 (1) — Foto: Samuel J. Miller. c.1847-1852. Daguerreótipo. 14×11 cm (chapa fotográfica). Coleção: Art Institute of Chicago. Crédito: The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

P. 36 (2) — Foto: autoria desconhecida. c.1850. Daguerreótipo. 11 x 8 cm. Coleção: Moorland Spinagarn Research Center

P. 36 (6) — Retrato de Frederick Douglass na capa da revista estadunidense *Harper's Weekly*, vol. XXVIL, n.1405, Nova York, 24 nov. 1883. Xilogravura em papel. 40,6×27,6 cm (página). Coleção: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. Foto: CORBIS/Corbis via Getty Images

Capa, P. 36 (7) — Foto: George Francis Schreiber. 1870. Impressão em albumina. Coleção: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA

P. 37 (3) — Autoria desconhecida. c.1856. Óleo sobre tela. Coleção: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution; adquirida graças à generosidade de um doador anônimo

P. 37 (4) — Foto: autoria desconhecida. c.1858. Chapa de daguerreótipo com seis exposições. 8,3×7 cm (sem moldura). Coleção: The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Doação de Hallmark Cards, Inc., 2005.27.42

P. 37 (8) — Foto: George Kendall Warren. 1879. Impressão fotográfica P&B (carte-de-visite). 10×6 cm. Coleção: Greg French

P. 37 (9) — Foto: Luke C. Dillon. c.1880. Impressão fotográfica P&B (cabinet card). 16,5×11 cm. Coleção: St. John Fisher College, Lavery Library Collection

P. 37 (10) — Retrato de Frederick Douglass na capa da edição de 22 nov. 1968 da revista *Life*. O daguerreótipo é de autoria de J.R. Eyerman e foi produzido na década de 1850 (integra hoje a coleção de Robert A. Weinstein). Crédito: Life Magazine/The LIFE Premium Collection via Getty Images

PP. 44, 53, 65 — Cortesia: Ipeafro, Rio de Janeiro.

P. 57 —Cortesia: Ipeafro, Rio de Janeiro. Foto: Acervo Ipeafro

PP. 60-61 — Arquivo Nacional. Fundo *Correio da Manhã*

PP. 76-77 — Foto: Leo Corrêa / AP Photo / Glow Images

Capa, PP. 82-83 — Foto: Cristiano Mascaro/ Folhapress

P. 85 (foto ao alto) — Foto: Zhai Sichen. Produção do vídeo: Coordenadoria de Comunicação Social (Coordcom) da Universidade Federal do Rio de Janeiro

P. 85 (foto abaixo) — Foto: equipe de resgate do Museu Nacional. Produção do vídeo:

Coordenadoria de Comunicação Social (Coordcom) da Universidade Federal do Rio de Janeiro
PP. 72-73, 91, 92-93, 96 — Coleção da Biblioteca Central do Museu Nacional/UFRJ
P. 107 — Cortesia: Stéphen Rostain
PP. 113, 116-117 — Cortesia: Paulo Tavares
P. 123 — Foto: Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles. Coleção: Instituto Moreira Salles
PP. 124, 125, 128 (dir.), 129 — Foto: Carla Zaccagnini
Capa, PP. 120-121, 126 (dir.) — Foto: autoria desconhecida
P. 127 — Foto: Arquivo/Agência O Globo - Negativo 20943
P. 128 (esq.) — Coleção: Arquivo Público do Distrito Federal
P. 142 — Cortesia: André N. P. Azevedo e Carol Argamim Gouvêa
PP. 149 — Cortesia: Juliana Araujo e Pablo Lobato
PP. 158, 178 — Foto: Levi Fanan

ENCARTES

Carmela Gross
MONOTIPIAS, 2019/2020. Registros do processo de trabalho realizado no ateliê de gravura da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, em julho de 2019, sob a orientação do artista Eduardo Haesbaert. Agradecimentos: Eduardo Haesbaert, Emilio Kalil. Fotos: Luiz Renato Martins, Carolina Calient. Cortesia da artista

Daniel de Paula
Design e imagens desenvolvidos pelo artista. Cortesia do artista

Eleonora Fabião
Design e imagens desenvolvidos pelo artista. Cortesia da artista

Gustavo Caboco
Design e imagens desenvolvidos pelo artista. Cortesia do artista

Neo Muyanga
(1) — *Self-portrait as A Sail of Ship 13* [Autorretrato como Uma Vela do Navio 13]. 2019
(2) — *Self-portait as a White Johnson* [Autorretrato como um White Johnson]. 2018
(3) — *Saint Habesha* [Santo Habesha]. 2018
(4) — *Self-portrait as An Africanizzed Honey Bee* [Autorretrato como uma Abelha Africanizzada]. 2018
(5) — *Self-portrait as An Egyptian Made* [Autorretrato como uma serviçal egípcia]. 2018. O título original faz um jogo de palavras com os termos *maid* (serviçal) e *made* (feito)
(6) — *Self-portrait as NATUR* [Autorretrato como NATUR]. 2019
(7) — *Arch Habesha* [Arco Habesha]. 2018
(8) — *Self-portrait as !Kaagen* [Autorretrato como !Kaagen]. 2019
(9) — *The Eyes of Horus* [Os olhos de Hórus]. 2018. Fotografia
Todas as imagens: desenho manual sobre fotografia [exceto (9)] Dimensões variáveis. Coleção: Neo Muyanga. Cortesia: Neo Muyanga. Foto: Neo Muyanga

Noa Eshkol
(1) — Movimento em plano. Década de 1950. Nanquim e colagem sobre papel. 31×25 cm
(2) — *Outono*, ensaio do grupo The Chamber Dance Quartet (primeira formação) como notado no livro *Movement Notation*. 1954-1956. Foto: T. Bauner
(3) — Performance *Balada*, realizada por Racheli Nul-Kahana e Ilana Banai (The Chamber Dance Quartet). 1966
(4) — *Movimento cônico*. 1956-1957. Nanquim sobre papel colorido. 25×23 cm
(5) — Partitura de movimento para *Outono*, parte de *As quatro estações*, como publicado em *Movement Notation*. 1958
(6) — Os sistemas de referência individual das partes do corpo são paralelos uns aos outros e a todo o sistema de referência. 1956-1957. Nanquim e colagem sobre papel
(7) — Posição do corpo e sua notação em papel manuscrito. Década de 1950. Nanquim e colagem sobre papel bristol. 27×19 cm
(8) — Gráficos abstratos com sistema de referência e plano de movimento. Década de 1950 Nanquim e colagem sobre papel. 24×31,5 cm
(9) — Noa Eshkol em ensaio de Dom Tavta Ha'Alma Baphelech. 1950-1952. Fotografia. 8,8×5,6 cm. Foto: Herbert Brun
Todas as imagens: Cortesia: The Noa Eshkol Foundation for Movement Notation

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Fundador
Francisco Matarazzo Sobrinho · 1898–1977
presidente perpétuo

Conselho de administração
Julio Landmann
presidente

Alfredo Egydio Setubal
vice-presidente

Membros vitalícios
Adolpho Leirner
Beatriz Pimenta Camargo
Beno Suchodolski
Carlos Francisco Bandeira Lins
Cesar Giobbi
Elizabeth Machado
Jens Olesen
Julio Landmann
Marcos Arbaitman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Paulo de Sena Madureira
Roberto Muylaert
Rubens José Mattos Cunha Lima

Membros
Alberto Emmanuel Whitaker
Ana Helena Godoy de Almeida Pires
Andrea Matarazzo
Antonio Bias Bueno Guillon
Antonio Henrique Cunha Bueno
Cacilda Teixeira da Costa
Camila Appel
Carlos Alberto Frederico
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Claudio Thomaz Lobo Sonder
Danilo Santos de Miranda
Daniela Villela
Eduardo Saron
Emanoel Alves de Araújo
Fábio Magalhães
Fersen Lamas Lambranho
Geyze Marchesi Diniz
Heitor Martins
Jackson Schneider
João Carlos de Figueiredo Ferraz
Joaquim de Arruda Falcão Neto
José Olympio da Veiga Pereira (licenciado)
Kelly Amorim
Lorenzo Mammì
Lucio Gomes Machado
Luis Terepins
Maguy Etlin
Marcelo Eduardo Martins
Marcelo Mattos Araujo (licenciado)
Marcelo Pereira Lopes de Medeiros
Manoela Queiroz Bacelar
Marisa Moreira Salles
Miguel Wady Chaia
Neide Helena de Moraes
Octavio de Barros
Paulo Sérgio Coutinho Galvão
Ronaldo Cezar Coelho
Sérgio Spinelli Silva Jr.
Susana Leirner Steinbruch
Tito Enrique da Silva Neto
Victor Pardini

Conselho fiscal
Alberto Emmanuel Whitaker
Carlos Francisco Bandeira Lins
Eduardo Saron

Conselho consultivo internacional
Maguy Etlin
presidente

Pedro Aranha Corrêa do Lago
vice-presidente

Barbara Sobel
Bill Ford
Catherine Petitgas
Debora Staley
Frances Reynolds
Kara Moore
Mariana Clayton
Paula e Daniel Weiss
Renée e Robert Drake
Roberto e Lucrécia Vinhaes
Sarina Tang

DIRETORIA

José Olympio da Veiga Pereira
presidente

Marcelo Mattos Araujo
primeiro vice-presidente

Lucas Melo
segundo vice-presidente

Ana Paula Martinez
Andrea Pinheiro
Fernando Schuler
Francisco J. Pinheiro Guimarães
Luiz Lara

EQUIPE

Superintendências

Luciana Guimarães
superintendente executiva

Dora Silveira Corrêa
superintendente de projetos
Mariana Montoro Jens
superintendente de relações institucionais e comunicação
Emilio Martos
superintendente administrativo-financeiro

Felipe Taboada
gerente executivo
Renata Monteiro
secretária

Projetos

Produção
Felipe Isola
gerente de planejamento e logística
Joaquim Millan
gerente de produção de obras e expografia
Dorinha Santos
Felipe Melo Franco
Graziela Carbonari
Heloisa Bedicks
Maíra Ramos
Manoel Borba
Simone Lopes Lira
Veridiana Simons

Mediação
Elaine Fontana
coordenadora
Anita Limulja
Janaína Machado
Lucas Silva de Oliveira
Maurício Perussi

Pesquisa e difusão
Thiago Gil
coordenador
Diana de Abreu Dobránszky
Regiane Ishii

Relacionamento com professores e parceiros
Laura Barboza
coordenadora

Editorial
Cristina Fino
coordenadora

Arquivo Bienal
Ana Luiza de Oliveira Mattos
gerente
Ana Paula Andrade Marques
Melânie Vargas de Araujo
Pedro Ivo Trasferetti von Ah
Amanda Pereira Siqueira
Antonio Paulo Carretta
Daniel Malva Ribeiro
Jessica Chimatti Martins
Marcele Souto Yakabi
Olívia Tamie Botosso Okasima
Tatiane Damasceno Sales
Veronica Fernandes

Relações institucionais e comunicação

Relações institucionais e parcerias
Irina Cypel
coordenadora
Marina Scaramuzza
Raquel Silva
Viviane Teixeira

Comunicação
Ana Elisa de Carvalho Price
coordenadora – design
Caroline Carrion
coordenadora
Adriano Campos
Eduardo Lirani
Julia Bolliger Murari

Administrativo-financeiro

Finanças
Amarildo Firmino Gomes
gerente
Edson Pereira de Carvalho
Fábio Kato
Silvia Andrade Branco

Planejamento e operações
Marcela Amaral
coordenadora
Danilo Alexandre Machado de Souza
Joana Neves Gregório
Rone Amabile

Recursos humanos
Albert Cabral dos Santos
Angelica Bertoluci

Gestão de materiais e patrimônio
Valdomiro Rodrigues da Silva
gerente
Angélica de Oliveira Divino
Daniel Pereira
Larissa Di Ciero Ferradas
Victor Senciel
Vinícius Robson da Silva Araújo
Wagner Pereira de Andrade

Tecnologia da informação
Leandro Takegami
gerente
Diego Rodrigues

Curadoria
Jacopo Crivelli Visconti
curador geral

Paulo Miyada
curador adjunto

Carla Zaccagnini
Francesco Stocchi
Ruth Estévez
curadores convidados

Ana Roman
assistente de curadoria

Elvira Dyangani Ose
editora convidada, em
colaboração com The
Showroom, Londres

Arquitetura
Andrade Morettin Arquitetos

Identidade visual
Vitor Cesar
com Fernanda Porto,
Julia Pinto e Deborah Salles

Assessoria de
imprensa nacional
Conteúdo Comunicação

Assessoria de
imprensa internacional
Pickles PR

Lei de Incentivo à
CULTURA

PATROCÍNIO MASTER

Itaú

BAHIA
ASSET MANAGEMENT

PATROCÍNIO

Bloomberg
Philanthropies

J.P.Morgan

IGUATEMI
SÃO PAULO

instituto
VOTORANTIM

BANCO
ABC
BRASIL

Klabin

IOCHPE-MAXION

biolab
FARMACÊUTICA

APOIO

BancoDaycoval

Rodobens

BANCO
PAULISTA

PARCERIA
CULTURAL

Sesc

















PARCERIA
INSTITUCIONAL

INCENTIVO



Secretaria de
Cultura e Economia Criativa



SECRETARIA ESPECIAL DA **CULTURA**

MINISTÉRIO DA **CIDADANIA**



Organização e edição
Fundação Bienal de São Paulo

Projeto gráfico
Vitor Cesar
com Fernanda Porto, Julia Pinto

Diagramação
Equipe da Fundação Bienal de São Paulo

Tradução
Alexandre Barbosa de Sousa
Cid Knipel
Janaína Marcoantonio
Raquel Dommarco Pedrão

Preparação e revisão
Sandra Brazil
Rafael Falasco
Teté Martinho

Laboratório dos ensaios práticos
Convidadas
Celina Gusmão
Cinthia Marcondes
Isabel Ramos Monteiro
Margarete Bugov
Maria Luiza (Quinha) Nazarian Resende
Marlucia Santana
Mirela Fernanda Maia Milanez Valverde
Regiana Santos
Rita Gullo
Solange Ribeiro da Silva

Tratamento de imagens e impressão
Ipsis

Papel
capa: Masterblank Linho 270 g/m²
miolo: Munken Print Cream 80 g/m²

Famílias tipográficas
GT Cinetype e Eudald News

Sua avaliação sobre esta publicação e seus usos em diferentes contextos é muito importante para a Fundação Bienal de São Paulo. Você pode colaborar dedicando poucos minutos para responder algumas questões no formulário online no endereço: **bit.ly/34-primeiros-ensaios**

Para mais informações sobre a 34ª Bienal e conteúdos complementares da publicação educativa, acesse bienal.org.br.

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

Primeiros ensaios : publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo / [organização Fundação Bienal de São Paulo ; curadoria Jacopo Crivelli Visconti]. – São Paulo : Bienal de São Paulo, 2020.

Vários colaboradores
ISBN 978-85-85298-70-8

1. Arte - Brasil - Exposições - Catálogos
2. Arte - Educação
3. Arte contemporânea
4. Artistas - Crítica e interpretação
5. Bienais de Arte
6. Bienal de São Paulo (SP)
7. Bienal de São Paulo (SP) - História
I. Fundação Bienal de São Paulo.
II. Visconti, Jacopo Crivelli.

20-33750 DD-709.8161

Índices para catálogo sistemático:
1. Bienais de arte : São Paulo : Cidade 709.8161
Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7965

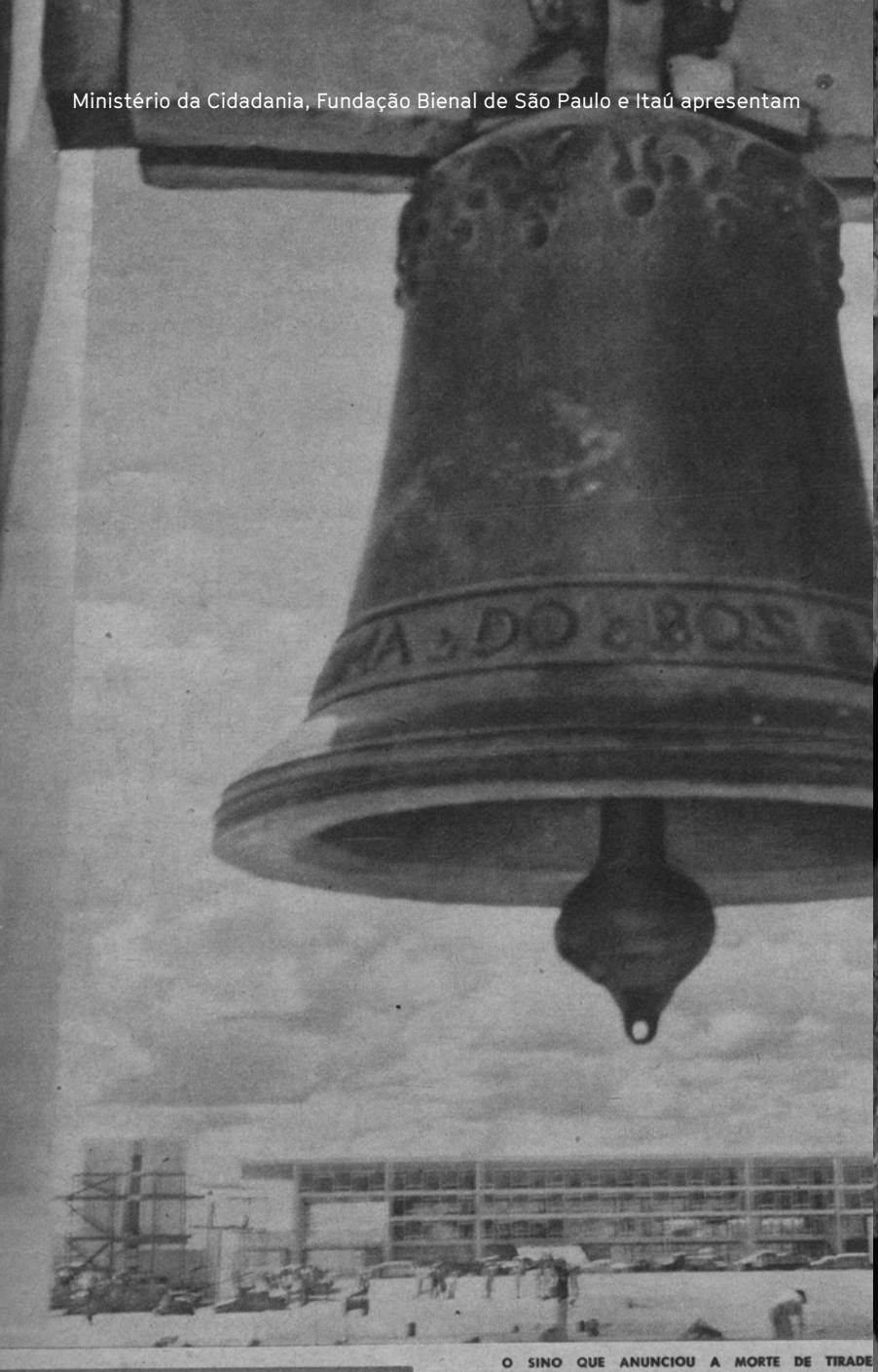
Distribuição gratuita




Achado no
JOAQUIM DA
Nas proximi
BEN
Coordenada

Ministério da Cidadania, Fundação Bienal de São Paulo e Itaú apresentam

bienal são paulo



O SINO QUE ANUNCIOU A MORTE DE TIRADE

COLABORARAM NESTE NÚMERO

Manchete

Adolpho Bloch, Oscar Bloch Sigelmann, N
no Martins, Leonardo Bloch, Pedro Jack Kap
nior, Murilo Melo Filho, Arnaldo Niskier,
Sampaio, Wilson Passos, Nicolau Drei, Gerv
rowska, Gil Pinl

Redação e Administração: Rua Frei Caneca,

EDI

stribui

A PO

Lei de Incentivo à CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DA CIDADANIA

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL