

Revista Linguagens nas Artes da Escola Guignard é vinculada a Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais

Linguagens na **Artes**

ISSN: 2675-8741

Belo Horizonte, vol. 02 n.º 1, Janeiro/Julho de 2021 - <http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes>



Dossiê: *"A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições."*

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Reitora

Lavinia Rosa Rodrigues

Vice-reitor

Thiago Torres Costa Pereira

Chefe de Gabinete

Jander Silva

Pró-reitor de Planejamento, Gestão e Finanças

Fernando Antônio França Sette Pinheiro Júnior

Pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação

Magda Lucia Chamon

Pró-reitora de Ensino

Michelle Gonçalves Rodrigues

Pró-reitor de Extensão

Moacyr Laterza Filho

Escola Guignard/UEMG

Diretora

Profa. Dra. Lorena D'Arc Menezes de Oliveira

Vice-diretora

Profa. Dra. Fabíola Gonçalves Giraldi

Coordenação do Centro de Extensão

Prof. Dr. Sebastião Brandão Miguel

Coordenação do Centro de Pesquisa

Profa. Dra. Daniela Goulart Peres

Revista Linguagens nas Artes – Ano 2 – Número 1 – janeiro/julho 2021

ISSN: 2675-8741

Sobre o Periódico

<http://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/about>

Correio eletrônico

E-mail: revista.linguagens@uemg.br; linguagensnasartes@gmail.com

Diagramação/CAPA

Rangel Cerceau Netto

EdUEMG

Contato Editora:

Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais – EdUEMG – Rod. Papa João Paulo II 4143 Serra Verde BH – MG CEP: 31630-902 Ed. Minas – 8º andar Tel 31 3916-9080

Coordenação

Gabriela Figueiredo Noronha Pinto

Editor Chefe

Prof. Dr. Rangel Cerceau Netto, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

Contato Editor:

Dr. Rangel Cerceau Netto

Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG

Rua Ascânio Burlamarque, 540 Mangabeiras - Belo Horizonte - MG - CEP: 30315-030

• Telefone:(31) 3194 9300 • Fax:(31) 3194-9303

Telefone: 31 3194 9300

E-mail: rangel.netto@uemg.br

Editores Adjuntos

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Brasil

Conselho Editorial

Dr. Alfredo Jose Morales Martinez, Universidad de Sevilla -US, Espanha

Dr. André Cabral Honor, Universidade de Brasília -UNB, Brasil

Dr. Francisco Javier Navarro de Zuñiga, Universidad Complutense de Madrid - UCM, Espanha

Dr. João Paulo Cabeleira Marques Coelho, Universidade do Minho -UM, Portugal

Dr. Magno Moraes Mello, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil

Dr. Marcos César de Senna Hill, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil

Dr. Marcos Tognon, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Brasil

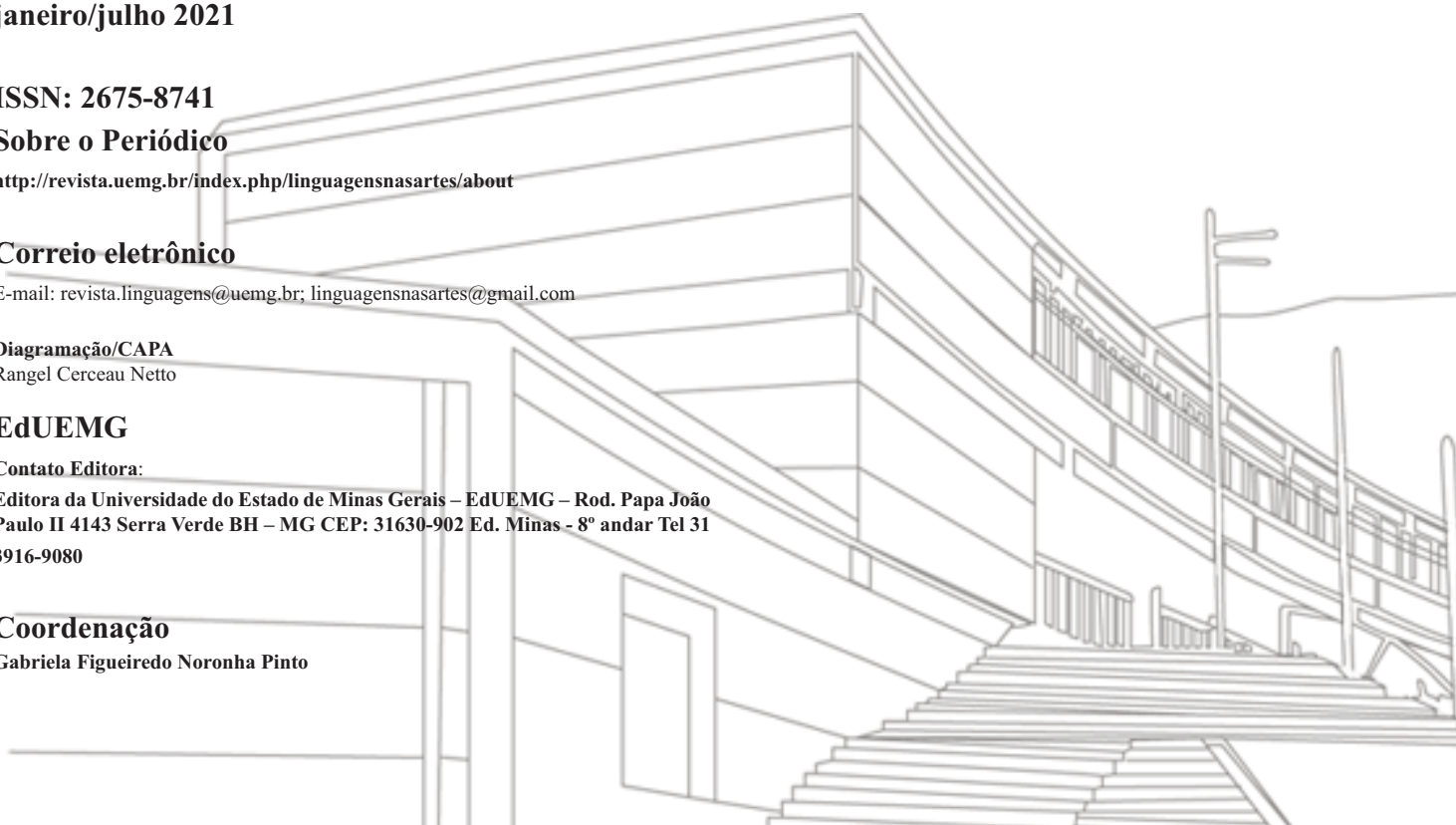
Dra. Maria Mercedes Fernandez Martin, Universidad de Sevilla-US, Espanha

Dr. Rafael Sumozas Garcia-Pardo, Universidade de Castilla-La Mancha. UCLM, Espanha

Dr. René Lommez Gomes, Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG, Brasil

Dra. Sabrina Mara Sant Anna, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB, Brasil

Dra. Sara Fuentes Lázaro, Universidad a distancia de Madrid -UDIMA, Espanha



Sumário

Editorial V.2, N.1 “Dossiê: A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições.

Editorial V.2, N.1 “Dossier: The History of Art and Plastic Arts in narratives about curators and exhibitions.....05

Artigos Livres

O existencialismo, as artes e a pandemia: a obra de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus

Existentialism, the arts and the pandemic: the work of Alberto Giacometti, Eugène Ionesco and Albert Camus09

Um mundo colonial mestiço 1: as representações familiares oitocentistas na iconografia de Jean Baptista Debret.

World colonial mestizo 19th century family representations in Jean Baptista Debret iconography.....18

Dossiê

Curadoria Educativa e Mediação Cultural em Exposições de Artes Visuais

Educational Curatorship and Cultural Mediation in Visual Arts Exhibitions29

Referências Culturais do Município de Ibitiré:

As práticas pedagógicas da Helena Antipoff em um diálogo com o texto expográfico do Museu Helena Antipoff

Cultural References of the Municipality of Ibitiré: Helena Antipoff pedagogical practices in a dialogue with the exhibition text of the Helena Antipoff Museum.....39

Exposição Féstejos: um relato sobre a experiência de curadoria

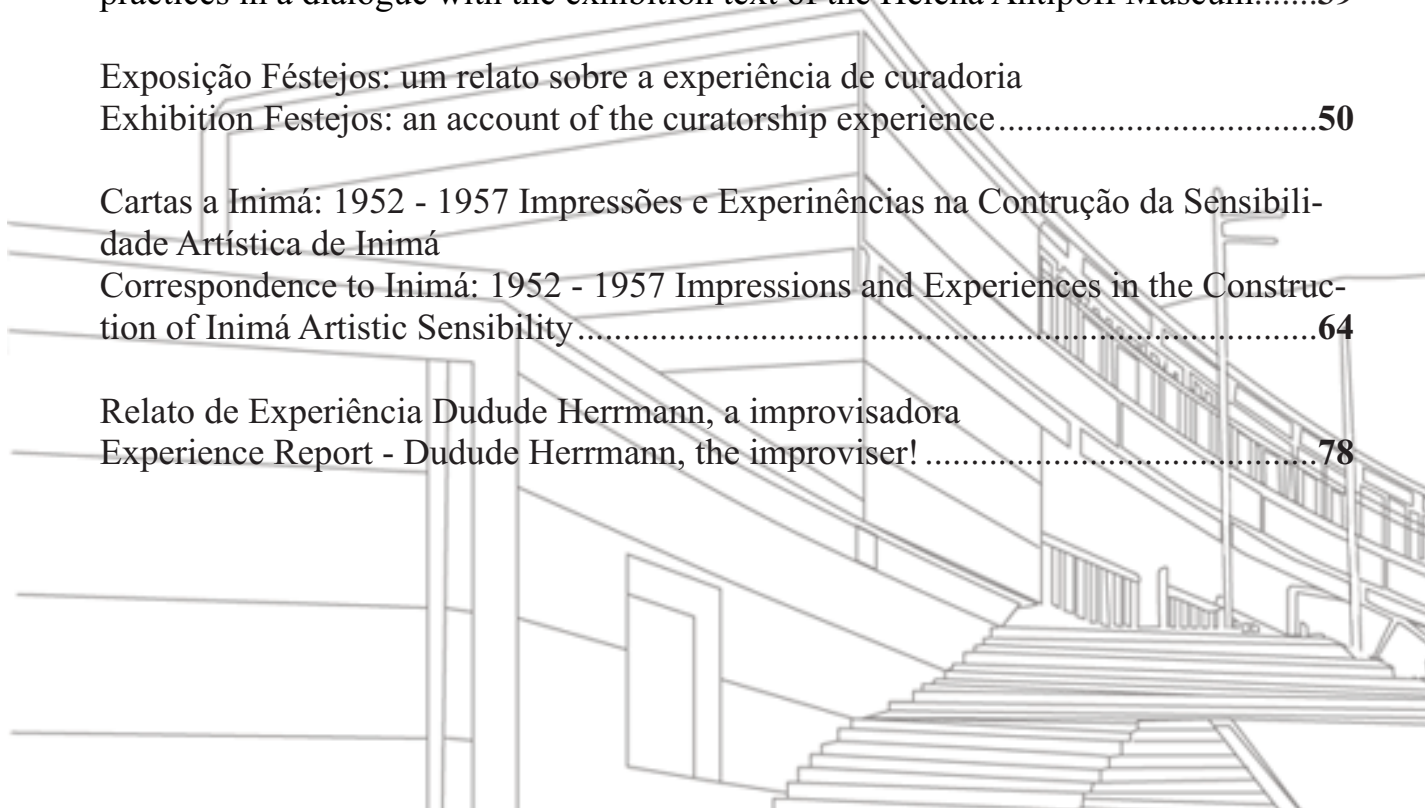
Exhibition Festejos: an account of the curatorship experience.....50

Cartas a Inimá: 1952 - 1957 Impressões e Experiências na Construção da Sensibilidade Artística de Inimá

Correspondence to Inimá: 1952 - 1957 Impressions and Experiences in the Construction of Inimá Artistic Sensibility.....64

Relato de Experiência Dudude Herrmann, a improvisadora

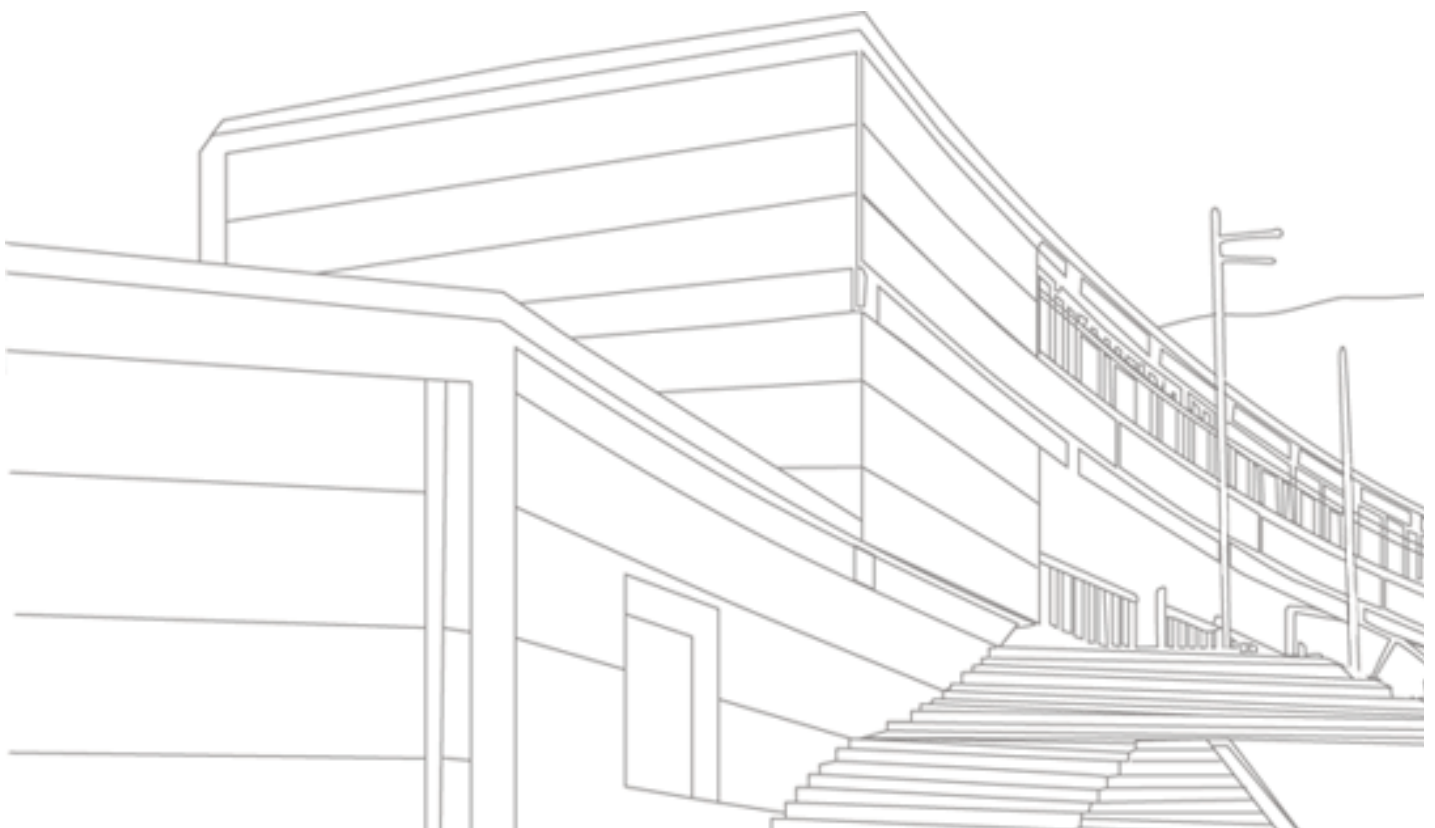
Experience Report - Dudude Herrmann, the improviser!78



Agradecimento aos Avaliadores:

O periódico *Linguagens nas Artes* é grato aos pareceristas que colocaram seus conhecimentos a serviço da avaliação dos artigos acadêmicos submetidos a nossa Editoria. A participação voluntária de autores, conselho e avaliadores foi essencial para os procedimentos e qualidade editorial. Agradecemos a todos os colaboradores que foram determinantes para a publicação dos artigos veiculados em nossa Revista.

Alexandra do Nascimento Passos (UNA)
Claudia Guedes Cardoso (UFRJ)
Claudio Monteiro Duarte (UFMG)
Hilton César de Oliveira (UEMG)
Ismael Krishna de Andrade Neiva (UFMG)
Igor Bruno Cavalcante Santos (UFOP)
Jurandir de Souza (UEMG)
Loque Arcanjo Júnior (UEMG)
Luis Filipe Areguy Soares (UNIBH)
Luiz Alberto Bavaresco de Naveda (UEMG)
Magno Moraes Mello (UFMG)
Rangel Cerceau Netto (UNIBH)
Rafael Sumozas Garcia-Pardo (UCM-Es)
Rosana de Figueiredo Angelo (UEMG)



Editorial V.2, N1 “Dossiê: A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições.”
Editorial V.2, N1 “Dossier: The History of Art and Plastic Arts in narratives about curators and exhibitions.”

É com satisfação que apresentamos a terceira edição do periódico Linguagens Nas Artes, referente ao primeiro semestre de 2021. Agradecemos a Universidade do Estado de Minas Gerais, em especial a sua Editora e o seu corpo técnico, que tem nos auxiliado na manutenção do Revista junto ao seu portal de periódicos.

Embora o momento pandêmico seja desafiador, acreditamos na importância crescente dos periódicos que possuem plataformas *online*, de acesso aberto, para difusão da nossa qualificada produção científica. Neste sentido e considerando que a pandemia nos impôs restrições de mobilidades diversas, inclusive em espaços de produção de conhecimento e de memória, os meios virtuais tem se tornado uma realidade cada vez mais significativa, sobretudo, para a produção científica em artes. Diante deste cenário, nos orgulhamos por resistir e apresentamos esse editorial comemorando a qualificação da Revista em importantes indexadores nacionais e internacionais.

Tivemos muitas conquistas a partir de avaliações externas tendo como referência uma rigorosa análise de nossa política editorial e da plataforma que hospeda a revista e as edições já publicadas em arquivos pdfs. Iniciamos as nossas indexações adquirindo o nosso ISSN e com o registro do periódico na métrica do Google Acadêmico. Logo depois, vinculamos ao Sumários de Revistas Brasileiras e registramos as nossas políticas editoriais e de *copyright* junto ao Instituto Brasileiro de Informações em Ciência e Tecnologia e sua Agência - IBICT/Diadorim. No plano internacional, tivemos a indexação na Plataforma alemã de metadados BASE. O periódico também foi indexado ao diretório do sistema de informação de revistas de investigação científicas dos países da América Latina – Latindex, pertencente à Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Também aderimos à Rede cooperativa de periódicos acadêmicos na área de Ciências Sociais e Humanas – LatinREV, associação com sede na Argentina e ligado a FLACSO. Neste mesmo período, a Linguagens Nas Artes foi indexada ao Directory of Open Access Journals - DOAJ, um dos mais conceituados diretórios do mundo, que fornece índices e acessos de alta qualidade para revistas e jornais. E foi essa última indexação que permitiu a nossa revista, editada preferencialmente em língua portuguesa, figurar internacionalmente nos catálogos de periódicos *online* de livre acesso de bibliotecas do universo acadêmico, dentre as quais, nas bibliotecas da University of Pennsylvania, da Cairn University, da Universiteits bibliotheek Gent, da Ajman University, da University of Saskatchewan e da Library de Abu Dhabi.

Nas redes sociais gerenciamos páginas no Instagram, Facebook e adotamos o Academia. edu como repositório e mescla que vincula a produção científica do periódico à uma rede social acadêmica financiada por um conjunto de Universidades, dentre as quais figuram a University of Oxford, a University of Berkeley, o Institute of Technology de Massachusetts, entre outras.

Na seção de artigos livres, abrimos essa edição com a contribuição de Bruno Hen-

rique Fernandes Gontijo, que a partir da filosofia existencialista, relaciona as artes com a pandemia causada pela Covid-19. Assim, o autor busca correlacionar os fundamentos do movimento filosófico existencialista das décadas de 40 e 50, com a escultura *Nariz* (1947) de Alberto Giacometti, com a peça teatral *O Rinoceronte* (1959) de Eugène Ionesco e com *Livro O estrangeiro* (1942) de Albert Camus. A surpresa se estabelece quando a poética artística das obras analisadas é ressignificada para a nossa realidade pandêmica do mundo atual, recuperando assim, as bases do existencialismo¹ que nasceu diante da angústia e na desolação povoadas pelo sentimento de abandono provocado pelo período que compreendeu as duas Grandes Guerras Mundiais.

Seguindo a seção de artigos livres, Rangel Cerceau Netto analisa o caráter polisêmico das representações iconográficas sobre a família no universo colonial brasileiro oitocentista, a partir da iconografia do pintor e desenhista Jean Baptista Debret. Para o autor, a iconografia de Debret representa um dos grandes referências para a História da Arte no Brasil, pois constitui um documento artístico privilegiado, quase um testemunho de observação da realidade. Aliás as representações iconográficas da família refletem o universo visual do artista em relação ao mundo escravista e mestiço que se apresentava no Brasil oitocentista, sobretudo, em relação aos grupos que se associavam aos regimes familiares matriarcais e patriarcais do período colonial brasileiro.

Nesta terceira edição da Revista *Linguagens Nas Artes*, demos ênfase ao Dossiê “A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições.” O Dossiê busca analisar as experiências vivenciadas nos processos de exposições. As narrativas transmitidas pelas curadorias artísticas constituem pontos de reflexão para diversidade de discursos que emanam do intenso movimento que busca dar sentido aos significados nas imagens, formas, palavras, conceitos e epistemologias. Assim, a edição que se publica, engloba as contribuições que contemplam às linguagens artísticas produzidas em outros períodos históricos no campo da pintura, desenho, gravura, fotografia, arquitetura, moda, literatura, escultura, decoração, paisagismo, performance, instalação, cinema, música, teatro, dentre outras formas de expressão passíveis de curadorias.

Abrimos o dossiê com o artigo que envolve a importância das ações educativas aplicadas no processo de mediação entre curadoria, arte e educação. Os autores Geovane Diniz e Celina Figueiredo Lage problematizaram os processos de mediação educativa em artes visuais como unidade de análise das ações de curadoria e que reverberam na formação do público. Neste contexto, se faz pensar que os processos de elaboração de exposições e o planejamento curatorial sofrem influências da concepção de curadoria adotada e contribuem para a formação de públicos, possibilitando novas experiências e aprendizados aos espectadores. Surpreendentemente, a pesquisa contempla como as estratégias metodológicas aplicadas na mediação influenciam na fruição e nas diferentes formas de manifestações artísticas capazes de provocar a percepção para os diversos aspectos da vida. De modo explícito ou implícito, o teórico, político, conceitual e cultural da mediação educativa consegue provocar re-

flexões acerca de diversos temas do cotidiano.

Seguindo a temática da curadoria educativa, Luísa Teixeira Andrade, Paula Dantas de Oliveira Pelitzer e Vagna Aparecida Carvalho Pereira analisam o processo de patrimonialização dos bens culturais de natureza material e imaterial do Município de Ibirité. Nesta ótica, a pesquisa das autoras focam no processo de musealização da Fundação Helena Antipoff e nas próprias práticas educativas protagonizadas por Helena Antipoff no contexto da fazenda do Rosário como bens imateriais significativos. Desse modo, a pesquisa exploratória buscou produzir inventários que relaciona textos expográficos com materiais didáticos na valorização das práticas educativas implementadas pela fundadora.

A terceira contribuição traz a análise de Alan Oziel Pires e Marco Antônio Silva acerca do processo de curadoria da Exposição fotográfica de quatro festejos que ocorreram em Belo Horizonte no ano de 2020. Assim, no intuito de salvaguardar o patrimônio cultural afro-indígena, os autores analisaram a narrativa expográfica da Festa de Iemanjá, da Festa de Pretas e Pretos Velhos, da Pisada de Caboclo e da Festa de Pai Benedito, no intuito de garantir a manutenção, transmissão e continuidade de existência dos bens culturais reconhecidos como Patrimônio Cultural pela Prefeitura de Belo Horizonte. O estudo compartilha a experiência vivenciada no processo de curadoria desta Exposição marcado por um intenso movimento de busca por identidades marginalizadas, em contraponto, às narrativas de curadorias analisadas por meio de categorias inapropriadas e que produzem leituras muitas vezes preconceituosas, com pouca ou nenhuma sintonia com a membros da comunidade afro-indígena.

A penúltima contribuição deste dossiê é de André Luiz Rocha Mattos Caviola, que retrata a vida e obra do pintor modernista Inimá de Paula (1918 - 1999) assim como o projeto da criação da Fundação que leva o seu nome, a qual é destinada à preservação e divulgação da memória do pintor. Neste aspecto, o estudo consiste em analisar as correspondências de Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka com o artista Inimá de Paula entre os anos de 1952 e 1957. Assim, através das correspondências, Caviola procura estabelecer um projeto poético entre artista e obra com a narrativa expográfica e museológica da Fundação que salvaguarda a memória do pintor.

Para finalizar o Dossiê, Paola Rettore nos brinda com o estudo sobre a poética da improvisação na arte da Dança, do Teatro e da Coreografia da bailarina Dudude Herrmann. Ao analisar o trabalho desenvolvido por Dudude, Rettore estabelece um paralelo entre o desenvolvimento da dança moderna e da dança contemporânea no Brasil em conexão com as correntes estéticas internacionais. Também é surpreendente como a concepção de improvisação é desenvolvida na análise de Rettore sobre a dança e a coreografia de Dudude, que são inseridas em uma temporalidade pós-moderna e performática que envolve o corpo, o espaço e a temporalidade.

O Dossiê é marcado por contribuições de novos pesquisadores, mestrandos, mestres e doutorandos, responsáveis por estudos que resultará ou foram resultados de dissertações e teses relevantes, sobretudo, dentro do campo das exposições e curadorias. Neste contexto, a imagem da capa é uma montagem que homenageia o espaço expo-

gráfico da Escola Guignard, a qual a revista vincula-se institucionalmente, assim como a colagem dos quadros do artista Alberto da Veiga Guignard, sobretudo, aquele que remete a Execução de Tiradentes, ressignificando as narrativas na perspectiva da interartes. Enfim, que a galeria, o artista e a revista sejam fontes e espaços de inspiração e criatividade artística para os nossos autores, leitores e colaboradores. Vida longa e boa leitura desta edição!!!

 <http://orcid.org/0000-0001-8013-7645>

Rangel Cerceau Netto

Organizador do Dossiê e Editor Chefe da Revista Linguagens Nas Artes.

1 Para uma análise mais profunda sobre o existencialismo e a poética literária brasileira ver :FOGAÇA, Francisco José. Angústia e existência: análise sartriana de Fernando Pessoa. 1ªed. Maringá: Editora Viseu, 2019. Também do mesmo autor A FILOSOFIA DA EXISTÊNCIA: CONCEITO DE ANGÚSTIA EXISTENCIAL EM KIERKEGAARD E HEIDEGGER.. e-hum, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 35-39, dez. 2019. ISSN 1984-767X. Disponível em: <<http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v12i2.2930>>. Acesso em: 20 jun. 2021.



O existencialismo, as artes e a pandemia: a obra de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus

Existentialism, the arts and the pandemic: the work of Alberto Giacometti, Eugène Ionesco and Albert Camus

Bruno Henrique Fernandes Gontijo

Especialista em História da Arte – PUC/MG

gontijobruno@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8957-581X>

Recebido em: 20/01/2021 – Aceito em 06/04/2021

Resumo: O presente artigo pretende correlacionar os fundamentos do movimento filosófico do existencialismo das décadas de 40 e 50, com as obras artísticas de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus. A análise será ancorada pela escultura *Nariz* (1947), de Giacometti, pela peça teatral *O Rinoceronte* (1959), de Ionesco, e pelo livro *O estrangeiro* (1942), de Camus. Todas as obras serão interpretadas à luz do existencialismo e seu contraponto com a pandemia de Covid-19 que assola o planeta desde 2020.

Palavra chave: Existencialismo; Artes, Filosofia da Arte, Pandemia

Abstract: This article aims to correlate the foundations of the philosophical movement of existentialism in the 40s and 50s, with the artistic works of Alberto Giacometti, Eugène Ionesco and Albert Camus. The analysis will be anchored by the sculpture *Nose* (1947), by Giacometti, by the play *Rhinoceros* (1959), by Ionesco, and by the book *The foreigner* (1942), by Camus. All works will be interpreted in the light of existentialism and its counterpoint to the Covid-19 pandemic that has been plaguing the planet since 2020.

Keyword: Existentialism; Arts, Philosophy of Art, Pandemic

Introdução

O existencialismo foi a corrente filosófica com maior popularidade na Europa no período do pós-guerra. No período que compreende a segunda metade da década de 40, com reflexos em toda a década seguinte, o estado de espírito do homem que se vê sozinho no mundo, destituído de sistemas morais e religiosos que o apoie e guie, exerceu forte influência em movimentos artísticos e literários.

É importante destacar que o existencialismo, por si só, não se configura em um movimento estilístico próprio, tal como se verifica nas diversas escolas e vanguardas que assolaram o século XX. É igualmente interessante observar em obras de arte de períodos muito anteriores às publicações de Sartre, Heidegger, Camus e Genet, pontos temáticos que vão de encontro ao que futuramente se chamaria de existencialismo. Por ser a arte fundamentada pelo ato da criação, em diversos momentos da história foi também uma resposta do homem à sua própria angústia de existir, entre “o ser e o nada”. Heidegger, ao se deparar com *O par de sapatos* pintados por Van Gogh em 1886, soube encontrar nessa obra indícios de uma vida oculta, que vai além do que se vê na tela.

Por outro lado, se o existencialismo não representa uma categoria própria para a história da arte, alguns artistas se destacam por possuir uma temática influenciada pela consciência do lugar de solidão do homem no mundo, pelo vazio e pelo absurdo da existência. Os artistas escolhidos como objeto de

estudo para o artigo que se apresenta, se aproximaram, no campo das artes visuais, dramaturgia e literatura, das temáticas propostas pelo existencialismo.

Em tempos de pandemia, provocada pela Sars-CoV-2, sentimentos próprios do homem existencialista, como a angústia, a desesperança e a ansiedade frente a um mundo aparentemente absurdo e sem sentido se fazem presente. A arte cumpre o seu papel de decodificar os signos presentes no ambiente em que está inserida, transformando-os em matéria-prima para suas manifestações.

Nariz, de Alberto Giacometti

A obra do suíço Alberto Giacometti (1901-1966) busca expressar a visão “pura e primordial”, destituída das convenções da representação que se tornaram presentes ao longo da história da arte. Como aponta Célia Euvaldo, Giacometti buscou sobretudo transmitir a “sua visão das coisas”, enfatizando o processo que compreendia o seu olho e o que era visto. As figuras esculpidas pelo artista não são belas nem feias, como observou Sartre. Esses conceitos não interessam ao processo artístico de formatação da obra, não estão em jogo. O próprio Giacometti declarou em suas *Notas sobre a Escultura*, em dezembro de 1933, que não se perguntava o que suas figuras podiam significar, somente tratava de materializar as imagens que “se ofereceram prontas” ao seu espírito. Giacometti não trabalhava segundo técnicas escultóricas usuais e comprovadas. Certa vez, chegou a declarar que nos três mil anos que o precederem, os artistas se empenharam em esculpir cadáveres. A grande questão em sua obra, apontada por Sartre, era: “como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo”?

Giacometti é considerado por escritores como Genet, Sartre e Ponge o artista existencial arquetípico. Em suas esculturas e desenhos, o espaço vazio ganha grandes proporções. O contraste que se forma entre suas frágeis figuras e o “nada” em que estão inseridas, remetem ao isolamento e à luta do homem perante o terror do vazio. O “nada” em sua escultura causa maior efeito e ocupa maior espaço do que o ser propriamente dito, e é justamente a ausência da matéria que fortalece o impacto causado por suas figuras frente ao espectador. No período do pós-guerra, os textos dos filósofos e escritores existencialistas causaram grande impacto e influenciaram na forma de se fazer e pensar o processo artístico.

“A linguagem do existencialismo – autenticidade, angústia, alienação, absurdo, náusea, transformação, metamorfose, ansiedade, liberdade – tornou-se a linguagem da crítica de arte, à medida que os escritores transpunham para as palavras a experiência de confrontar suas criações. Para Sartre e outros, o artista, encarado como alguém que busca sempre novas formas de expressão, encenava continuamente a condição existencial do homem”. (DEMPSEY, Amy, 2010 - pág. 176)

No que concerne à obra de Giacometti, especificamente, o resultado parecia nunca estar ao contentamento do artista. Suas figuras funcionavam como uma espécie de esboço para um resultado futuro pretendido pelo artista, sua forma de ver e exprimir a realidade à sua volta, aquilo que o seu olho conseguia captar. No filme *O último retrato* (2017), direção de Stanley Tucci, fica evidente a dificuldade de Giacometti em se desvencilhar da obra e aceitá-la como acabada. O artista, interpretado no filme pelo ator Geoffrey Rush, se empenha em um árduo processo de fazer e desfazer, em uma progressão aparentemente sem fim. O ato de pintar o retrato do escritor americano James Lord só é, finalmente, interrompido quando o retratado consegue, com a ajuda do irmão de Giacometti, romper com o ciclo de apagar e recomeçar a pintura. O artista considerava a escultura uma tarefa impossível e era justamente essa a razão pela qual tinha escolhido se dedicar a ela.

As esculturas de Giacometti expõem a fragilidade do homem e escancara as chagas causadas pela sua falta de lugar no mundo. Para Genet (1958), “*a beleza só tem uma origem: aquela ferida que cada homem carrega dentro de si (...). A arte de Giacometti parece ter por objetivo expor essa ferida secreta existente em todas as criaturas e mesmo em todas as coisas, permitindo assim elucidá-las*”. Tendo consciência do estado de precipitação do homem, as figuras esculpidas pelo artista são perecíveis e efêmeras. A maior parte delas esculpidas em gesso ou argila, não são feitas para durar, assim como o ser humano, estão em breve passagem pela vida. Como observa Sartre, “a eternidade da pedra é sinônimo de inércia”. As figuras de Giacometti, ao contrário, estão em trânsito e em transformação, a “meio caminho entre o nada e o ser”. O próprio artista tratava de destruir e dar fim às suas obras, algumas delas pouco depois de acabadas: “*eu estava satisfeito com elas, mas eram feitas para durar só algumas horas*”.

Giacometti manteve relações de amizade e trabalho também com outro nome cuja obra se aproxima do existencialismo: o dramaturgo Samuel Beckett. Era evidente a diferença de temperamento de ambos, Beckett estava sujeito a longos, às vezes estranhos, silêncios, enquanto Giacometti era notoriamente extrovertido e falante. A relação de amizade se desenvolveu de forma gradual, como resultado principalmente das preocupações artísticas compartilhadas. Na montagem de *Esperando Godot* de 1961, em Paris, ficou à cargo do artista a criação da singela e simbólica árvore que demarca o espaço cênico da peça. A insatisfação com relação ao resultado final parecia ser algo compartilhado pelos dois artistas, como fica evidente na fala de Giacometti em entrevista para o crítico de arte Reinhold Hohl: “*experimentamos a noite toda com aquela árvore de gesso, tornando-a maior, tornando-a menor, tornando seus galhos mais finos. Nunca pareceu certo para nós. E cada um de nós disse ao outro, talvez*”.

A proximidade de Giacometti com Sartre rendeu dois ensaios, hoje bastante conhecidos: *A busca do absoluto*, para o catálogo da exposição do escultor em Nova York (1948) e *As pinturas de Giacometti*, para a exposição na Galerie Maeght, em Paris (1954). São igualmente conhecidas as cartas enviadas por Giacometti a Sartre, nas quais o seu processo de trabalho é detalhado, o artista chegou inclusive a fazer correções e trocar palavras no que hoje constitui a versão publicada do texto. Véronique Wiesinger destaca que o diálogo entre Sartre e Giacometti nos dois ensaios tratam da “infinita divisibilidade do espaço, da criação de um espaço imaginário próprio à escultura, da distância da obra em relação ao espectador e do olhar recíproco de ambos”. Os dois viriam a se distanciar em 1964, após a publicação por Sartre de *As palavras*, em que Giacometti se viu retratado de forma distorcida na personagem Marcel.

Em 1946, Giacometti é convidado pela revista *Labyrinthe* a publicar um texto intitulado *O sonho, o Sphinx e a morte de T*. A crônica, com pitadas surrealistas, é uma espécie de relato de um sonho do artista e do seu encontro com uma aranha que aparece ao pé de sua cama. Impossível não correlacionar o texto ao universo de Kafka, cuja obra também pode ser analisada à luz do existencialismo. No decorrer do texto, Giacometti tem uma espécie de revelação: o tempo e o espaço se confundem e ele pode controlá-lo.

Coincidências à parte ou não, o fato é que poucos meses após a publicação do relato do sonho, a obra de Giacometti dá um salto criativo. Algumas de suas obras mais emblemáticas são produzidas nesse período, tais como *Cabeça sobre uma haste*, *Mão*, *Homem apontando*, *Grandes Figuras* e *Nariz*.

A escultura *Nariz (Nose)*, de 1947, é provavelmente a primeira tentativa de Giacometti em demarcar um espaço próprio da escultura, que em trabalhos futuros servirão inclusive para fins de

escala. O busto com o nariz protuberante tem dimensões de 80,9 x 70,5 x 40,6 cm e está pendurado no interior de uma gaiola de ferro que delimita o espaço da obra e o espaço do espectador. O encontro entre essas duas dimensões se dá somente na ponta do nariz que ultrapassa os limites da “jaula”, avançando para o ambiente de quem observa a obra.

A escultura possui traços estilísticos que remetem ao Surrealismo, apesar de Giacometti ter rompido com o movimento em 1935, após divergir das ideias do grupo de André Breton e iniciar uma aproximação cada vez maior da figuração. A estranha cabeça (decapitada?) que se estende além dos limites de sua prisão, trabalha com os conceitos de divisibilidade de espaço e do contraste entre um grande espaço vazio e um condensado espaço de matéria. A expressão que se visualiza no rosto da escultura não poderia ser outro se não o da angústia, tão próprio do homem existencial.

O Rinoceronte, de Eugène Ionesco

Eugène Ionesco preferia denominar o seu teatro como “insólito”, ao invés de “absurdo”, como ficou conhecido à luz da história. Para o dramaturgo, o termo absurdo aponta para uma incompreensão, enquanto a palavra “insólito” compreende a dualidade do pavor e fascínio perante as estranhezas do mundo. Ionesco disse certa vez em uma entrevista que respondia aos estímulos do mundo com o deslumbramento. Fato é que o estranhamento provocado pelas peças de Ionesco e os demais autores do Teatro do Absurdo, acarreta ao mesmo tempo maravilhamento e êxtase nos espectadores.

Eugène Ionesco nasceu na Romênia em novembro de 1909, mas ainda criança mudou-se com a família para Paris, sendo o francês sua primeira língua. Só voltaria para o seu país de origem aos treze anos, em 1922, onde terminaria seus estudos e cursaria francês na Universidade de Bucareste. Antes de publicar sua primeira obra para o teatro, *A cantora careca* (1948), publicou poemas e artigos em revistas literárias romenas. Escandalizou o meio literário oficial ao criticar os principais escritores romenos em voga no mundo, como os poetas Tudor Arghezi e Ion Barbu, além do romancista Camil Petrescu. Antes de iniciar sua carreira como dramaturgo, atuou como professor de francês e recebeu uma bolsa do governo romeno para estudar literatura francesa em Paris.

O teatro não era um ambiente que Ionesco costumava frequentar, o autor desgostava da atuação realista e sentia-se envergonhado pelos atores. Para ele, a presença de atores de carne e osso, frente a frente com o espectador, destruía a ficção. É compreensível a crítica de Ionesco: uma encenação realista que se pretende passar por verdade, se contrapõe com o plano da ficção. A obra do dramaturgo que, por vezes, pode parecer obscura e enigmática, possui uma alta dosagem lúdica. Todo tipo de situação cabe em seu teatro, rompendo com princípios naturais e físicos, no que o crítico teatral Kenneth Tynan (1958, apud Martin Esslin, 2018) chamou de “antirrealidade”.

O irlandês Samuel Beckett em sua peça *Esperando Godot* (1952) utiliza-se de estrutura narrativa circular presente em diversas obras de Ionesco e nos demais dramaturgos do Teatro do Absurdo. Como destaca Günther Anders no posfácio da edição da Cosac Naify, Beckett “desafia a convecção ao não oferecer história alguma” e o faz porque o próprio homem está desprovido de história. Os diálogos em *Esperando Godot* surgem aparentemente sem razão de ser, ou apenas se repetem, mas essas situações ilógicas são próprias da essência do homem moderno, cuja “matéria constitutiva é uma forma de vida sem um princípio motor e sem motivação”. Ao mesmo tempo em que os personagens de *Esperando Godot* foram extraídos do mundo, já não pertencem mais a ele, o mundo “tornou-se, para eles, vazio”.

“Assim, também o mundo da peça é uma abstração: um palco vazio, vazio a não ser por

um adereço indispensável ao significado da fábula, uma árvore no centro, que define o mundo como um instrumento permanente para o suicídio e a vida como o não cometer suicídio". (ANDERS, Günther, 2005 - pág. 217)

O teatro de Ionesco, como destaca Martin Esslin, expressa “o horror do indivíduo ao ter de enfrentar a avassaladora tarefa de lidar com o mundo”. Dessa forma, a temática da incomunicabilidade e o fracasso da existência humana estarão presentes em *As cadeiras* (1952), as múltiplas transformações do indivíduo em *Vítimas do dever* (1953), a tirania e o totalitarismo em *Assassino sem recompensa* (1959). Esslin assinala que Ionesco se preocupa em “isolar os elementos puros do teatro, de descobrir e revelar o mecanismo da ação mesmo quando ela não faz sentido”. O dramaturgo, mesmo fazendo parte da chamada vanguarda, considera que os princípios constitutivos de sua obra são ancorados pelo alicerce da tradição, da qual fazem parte Ésquilo, Sófocles e Shakespeare.

As questões tratadas na peça teatral de Ionesco têm grande proximidade com as discussões presentes na obra dos filósofos do existencialismo, como fica claro na fala do autor: “Nenhuma sociedade foi capaz de acabar com a tristeza humana, nenhum sistema político poderá livrar-nos da agonia de viver, de nosso medo da morte, de nossa sede do absoluto; é a condição humana que orienta a condição social, e não vice-versa”.

A psicologia do existencialismo de Sartre está presente em Ionesco, sendo o homem o “ser por intermédio do qual o nada entra no mundo”. Diversas obras do dramaturgo cumprem o papel de explorar as realidades da situação humana. Em uma de suas peças para o teatro mais conhecida, *O Rinoceronte* (1959), o conformismo do indivíduo e sua redução ao convencionalismo são levadas às últimas consequências. O tema da incomunicabilidade faz com que os personagens se transformem, através de um processo de metamorfose que remete a Kafka, em “paquidermes fortes, agressivos e insensíveis”. Zora Seljan, no prefácio da edição da peça para a Editora Nova Fronteira, observa que a fábula de Ionesco representa uma luta contra “todos os tipos de brutalidade”. “O inimigo da vida e do homem aceita com facilidade que todos os que se encontram fora de uma comunidade de ideias devem ser condenados: não admite o perdão nem a caridade” (SELJAN, 2015 – pág. 9).

O Rinoceronte teve sua estreia mundial em Düsseldorf, Alemanha, em novembro de 1959. De acordo com Martin Esslin, a plateia alemã não deixou de reconhecer imediatamente nas falas das personagens os mesmos argumentos que conduziram Hitler ao cargo de autoridade máxima do país. Em Paris, no ano seguinte, a peça é dirigida e protagonizada por Jean-Louis Barrault. Em 1961, foi levada à cena em Londres, com direção de Orson Welles e Laurence Olivier no papel de Bérenger.

Ionesco tinha consciência de que ninguém está só no mundo e que, “nas profundezas de seu ser, é ao mesmo tempo todo o resto do mundo”. Essa constatação vai ao encontro da máxima de Sartre em que “escolhendo-me escolho o homem”. A angústia presente no existencialismo pode ser explicada também pela “responsabilidade direta para com os outros homens engajados pela escolha”. Considerada por muitos como uma parábola da invasão da Europa pelo fascismo, a narrativa traz o horror atemporal da histeria coletiva, conduzida adiante através das ideologias.

A personagem principal da peça, Bérenger, surge logo na cena inicial, ao lado de seu amigo Jean, no terraço do café. A descrição que o autor faz de Bérenger, remete a uma outra personagem da corrente do existencialismo, Meursault, em *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus. Nas rubricas da peça, Ionesco apresenta seu protagonista com “barba por fazer, está sem chapéu, despenteado, as roupas amarrotadas; tudo nele denota negligência, tem o ar cansado, sonolento, de vez em quando boceja”. Na conversa com o amigo, Bérenger afirma que suas angústias são “difíceis de definir”.

Ele argumenta que não se sente “à vontade na vida... no meio das pessoas... então recorro ao álcool. E isso me acalma, me descontraí, me faz esquecer”. Será justamente a personagem de Bérenger, com todo o seu vazio existencial, o único a não abrir mão de sua condição humana ou final da peça, se recusando a se transformar em rinoceronte.

O enredo da peça consiste em um estranho fenômeno ambientado em um pacato vilarejo: sem uma explicação aparente e, de forma gradual, os moradores começam a se transformar em rinocerontes. Mesmo as personagens mais avessas à ideia de se metamorfosear no animal, por fim acabam aderindo e seguindo o “rebanho”, que se torna consenso na cidade. Emmanuel Demarcy-Mota, que assinou a direção do espetáculo para o grupo parisiense Théâtre de la Ville, pontua no programa da peça que “rebanhos são gangues, grupos, associações, empresas, partidos onde dependemos das ideias de outros, que acabam se tornando as nossas ideias”. A montagem do espetáculo que fez turnê no Brasil em 2015, utiliza uma marcação cênica coreografada, própria da dança, como metáfora de uma sociedade em que o homem renuncia a sua individualidade para aderir a uma “servidão auto infligida”. Para o encenador, a alegoria trazida por Ionesco está mais próxima de uma epidemia, de uma praga. “Nos tornamos rinocerontes por covardia, preguiça, conveniência; não há chefe, há a vizinhança, eu, você, a sociedade de consumo mecânico. Os rinocerontes vencem e eu, Bérenger, tenho que me retirar no mundo”, completa Emmanuel Demarcy-Mota.

A rinocerontite, que no argumento da peça assola a cidade, é uma metáfora do fanatismo, próprio dos sistemas totalitários, e do conformismo dos que não suportam a ideia de serem diferentes da maioria. Na montagem do Théâtre de la Ville – Paris, o elenco atua como componente de uma orquestra, as marcações cênicas são sincronizadas, representando o homem como uma engrenagem de uma grande máquina. O cenário projetado para o espetáculo, permite que o palco se dobre ao meio, os atores têm que se agarrar às arestas do tablado para não serem arremessados para fora. Por vezes, o piso se eleva, como se o chão estivesse se partindo pelo peso dos rinocerontes. Cabe às personagens lutar para se equilibrar nesse mundo que se desmorona à sua frente, ou se transformar no quadrúpede para ficar com as quatro patas bem fixas no solo desse novo modelo de sociedade.

***O estrangeiro*, de Albert Camus**

Em *O estrangeiro* (1942), o escritor franco-argelino Albert Camus apresenta o narrador-personagem Meursault imerso em uma trama que se desenvolve a partir do recebimento de um telegrama que informa o falecimento de sua mãe. Meursault personifica o “sujeito existencial” em um mundo aparentemente absurdo e sem sentido. A obra literária de Camus é por excelência existencialista. O autor fazia parte do círculo de filósofos e artistas mais representativos dessa corrente na primeira metade do século XX, tendo Jean-Paul Sartre como um de seus mais importantes expoentes. Outras obras literárias de Albert Camus, tais como *O mito de Sísifo* (1942), *A peste* (1947) e *Estado de Sítio* (1948) também apresentam relações claras com essa corrente filosófica. Tal como mostra Manuel da Costa Pinto no prefácio da edição de *O estrangeiro* pela editora Record (2020), há “uma circularidade de sua obra”, sendo que fatos relacionados às suas narrativas são citados brevemente nas obras posteriores. A crônica de jornal que Meursault encontra em sua cela na prisão é o enredo de *O mal-entendido*, peça de teatro que só seria publicada em 1944. “(...) a obsessão pelo tema da gratuidade e do acaso trágico, que reaparece na forma de citações de um livro por outro, como na passagem de *A peste* em que alguém comenta, nas ruas de Orã, ‘uma prisão recente que alvoroçava Argel (...) de um jovem que matara um árabe em uma praia’, irônica referência ao enredo de *O estrangeiro*”. (PINTO, Manuel da Cota – pág. 8)

A adaptação para o cinema de Luchino Visconti é bastante fiel à obra original de Camus. Os diálogos utilizados no roteiro são em sua maior parte a transposição para o discurso direto de falas e pensamentos que, por vezes, podem aparecer no livro na forma de discursos indiretos. Devido à grande proximidade entre as obras, na análise a seguir será tratado ao mesmo tempo duas obras artísticas (livro/filme) e sua relação com a doutrina do existencialismo.

A narrativa de *O estrangeiro* tem início com o recebimento do telegrama do asilo em que a mãe do protagonista vive. Quase nenhuma informação referente à vida pregressa do narrador será apresentada durante a obra, de modo que o leitor dificilmente conseguirá justificar os atos da personagem à luz de algum fato específico do passado.

As atitudes tomadas por Meursault ao longo de sua passagem pelo asilo, para participar do velório da mãe, serão cruciais para sua condenação ao final do livro/filme. Durante o julgamento, suas condutas durante o velório virão à tona, tais como não querer ver o corpo da mãe no caixão, aceitar a xícara de café com leite que lhe é oferecida pelo porteiro e fumar. No dia seguinte ao enterro, a personagem vai a um centro de lazer, onde encontra Marie, uma antiga colega de trabalho com quem iniciará um relacionamento. Os dois combinam de ir, no mesmo dia, ao cinema assistir a um filme de comédia de Fernandel. Todos estes acontecimentos serão relevantes e utilizados pelo promotor para traçar um perfil negativo de Meursault frente aos jurados.

As principais características da personalidade apática do narrador ficam aparentes já nas primeiras cenas, quando ele chega a se desculpar com seu chefe pela morte da mãe e sua consecutiva ausência ao trabalho. O clima quente, marcado por uma atmosfera de calor sufocante, estará presente em toda a ação, seja no ônibus até o asilo, no quarto abafado em que a mãe será velada, no dia ensolarado do crime na praia e na estadia de Meursault na prisão. Os figurinos utilizados pelo ator Marcello Mastroianni, que interpreta o protagonista na adaptação de Luchino Visconti de 1967, aparentam ser igualmente inapropriados para o clima. O ator aparece na maior parte das cenas com traje de terno e gravata e com suor evidente. Percebe-se de imediato que o personagem não se adapta àquela realidade, mas se inicialmente não conseguimos detectar no personagem propriamente uma angústia existencialista, ele responde aos estímulos sociais com extrema indiferença e apatia.

Em diversos momentos da narrativa a personagem responde às indagações dirigidas a ele com um “tanto faz”. Ao ser questionado por Marie se se casaria com ela, se a amava, para ele tudo isso pouco importa, faria o que fosse do agrado dela. Meursault está à margem dos acontecimentos e se sujeita ao que lhe é imposto, mesmo que a consequência seja a privação de sua liberdade.

A personagem principal pode ser enquadrada no princípio existencialista de Sartre que afirma que a existência precede a essência. Meursault não parece compartilhar de uma natureza humana universal, baseada em princípios éticos e morais. Como argumentou Sartre, “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo”, tendo ele responsabilidade total de sua existência. Por outro lado, como afirma Sartre, o existencialismo “não pode ser considerado como uma filosofia do quietismo, já que define o homem pela ação (...) o destino do homem está em suas próprias mãos”. O que podemos deduzir, portanto, é que Meursault, ao se abstrair de uma defesa enérgica que poderia levar à sua absolvição no assassinato do árabe, está sendo responsável e, de certo modo, “escolhendo” esse destino para si.

Em diversos momentos da obra, o narrador assume a responsabilidade de seus atos, se recusando a maquiar a realidade. Na conversa que estabelece com o defensor público antes do julgamento, se nega a dizer que estava controlando seus sentimentos naturais durante o velório da

mãe. O juiz fica atônito com a sinceridade e ausência do sentimento de culpa da personagem, declarando que nunca tinha visto “uma alma tão empedernida” dentre os casos que julgara. Meursault se mostra alheio às paixões, agindo em concordância com seus próprios princípios e vontades. Para Sartre, “todo homem que se refugia por trás da desculpa de suas paixões, todo homem que inventa um determinismo, é um homem de má fé”. Meursault não é um homem bom, mas também não é mau. Camus isenta o leitor de uma justificativa que provoque compaixão pela personagem principal, como igualmente não faz com que nos voltemos com ira contra a personagem, desejando que ela seja condenada por seus crimes.

Durante o julgamento, o anti-herói de Camus, se mostra entediado com as constantes investidas da acusação em retomar o episódio do velório da mãe. Ele não consegue compreender a relevância e relação com o caso que está sendo julgado.

Outro ponto de congruência da obra com o existencialismo é a questão da inexistência de um Deus criador, restando tão somente ao homem a responsabilidade pelo que ele é. Em dois momentos pontuais da obra de Camus a existência de Deus é colocada em xeque pelo protagonista. Logo no primeiro interrogatório, ao chegar na prisão, o juiz de instrução o questiona a respeito de sua fé. A negação de Meursault causa uma indignação e repulsa no juiz que argumenta que sem Deus a vida dos homens “deixaria de ter sentido”. É justamente essa uma das grandes críticas dirigidas aos existencialistas que Jean-Paul Sartre rebateu em sua palestra “O existencialismo é um Humanismo”, de 1945. Para Sartre, “se Deus não existe, não encontramos, já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta”, e finaliza dizendo que “o homem está condenado a ser livre”.

A obra termina com o narrador se sentindo em paz com o seu destino, “purificado do mal” e “esvaziado de esperança”, aberto pela “primeira vez à terna indiferença do mundo”. O protagonista chega à conclusão de que tinha sido feliz “e ainda o era”, tendo como último desejo que sua execução fosse acompanhada por muitos espectadores e que fosse recebido com gritos de ódio.

O “sujeito existencial” e a pandemia

Mesmo não se configurando em um movimento artístico, com estilos e técnicas próprias, o existencialismo influenciou a forma de se fazer e pensar a arte durante os anos 40 e 50. O estado de espírito do “sujeito existencial” é marcado, principalmente, pelo “desencanto” frente ao futuro. A filosofia existencialista foi uma resposta ao trauma causado pela Segunda Guerra Mundial, da mesma forma, as mudanças comportamentais provenientes do isolamento e da nova conjuntura estabelecida no cenário da pandemia podem ser entendidas como uma volta ao vazio da existência. Em suas devidas proporções, a pandemia de Sars-CoV-2 iniciada em 2020, trouxe à tona sentimentos e experiências caros à corrente existencialista. A grande quantidade de mortos e infectados mudou a forma de interação e socialização em diferentes aspectos: trabalho remoto, aulas on-line, exposições virtuais, festas por aplicativo digital, tudo isso se tornou corriqueiro.

O vocabulário próprio do existencialismo, como angústia, vazio, solidão e desilusão se tornaram frequentes do noticiário às relações familiares. Diversos projetos tiveram que ser postergados e a corrida por uma vacina que pudesse dar fim à “angústia” provocada pela incerteza, mobilizou as principais instituições de pesquisa do planeta. A obra dos artistas apresentados nesse artigo, por sua vez, dialoga com esse novo contexto instaurado.

A noção de um espaço próprio para a escultura, que delimitava o ambiente entre obra e espectador, foi uma das grandes novidades trazidas por Giacometti. O artista pretendia esculpir e transformar em matéria aquilo que seus olhos viam de forma tão peculiar. Impossível não deixar de notar o conceito

de distanciamento imposto pelo escultor à sua obra, após um ano de pandemia em que nos vimos obrigados a estabelecer o distanciamento como forma de sobrevivência.

Em *O Rinoceronte*, Béranger, que desde o início se mostra angustiado e incompreendido, termina reafirmando sua condição de ser humano, o que nessa situação é o mesmo que ser um monstro, já que todos os demais são rinocerontes. “Sou o último homem, hei de sê-lo até o fim! Não me rendo!”, proclama o anti-herói de Ionesco. O enredo da peça pode servir como uma alegoria moderna do atual momento de pandemia, em que as relações de convivência são alteradas, ao mesmo tempo, em que há o crescimento de grupos conservadores de extrema direita.

Meursault, de *O estrangeiro*, já condenado à morte em praça pública pelo assassinato do árabe, coloca em xeque a existência de Deus. O anti-herói de Camus aceita o seu destino trágico como a melhor solução para o seu vazio existencial, uma metáfora para a descrença do homem que sucumbe à angústia causada pela incerteza em relação ao futuro.

Nos anos 60, a visão do mundo existencialista foi desafiada por uma nova geração, que não havia vivenciado de forma direta os horrores da guerra. Novas formas de se pensar e fazer uma arte que estivesse em comunhão com o outro, levaram ao que viria a ser o Novo realismo e a Arte pop. Para que isso ocorresse, no entanto, foi necessário um distanciamento temporal, que amenizasse os efeitos dos traumas coletivos. A arte, nesse momento, certamente está se adaptando à situação de pandemia e prosseguirá se transformando e se ajustando aos novos tempos que virão.

Referências Bibliográficas

- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*; tradução e prefácio Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*, tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas & movimento: guia enciclopédico da arte moderna* – São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*; tradução original Barbara Heliadora; tradução das atualizações José Roberto D’Shea; apresentação à edição brasileira Paulo Francis – 1 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- GIACOMETTI/ Organização Véronique Wiesinger (Vários autores) – São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte – Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.
- IONESCO, Eugène. *O Rinoceronte*; tradução Luís de Lima; prefácio Zora Seljan – [ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. *Alberto Giacometti*. Organização e tradução de Célia Euvaldo – São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução Rita Correia Guedes.
- WILKINSON, Judith. *When Alberto Giacometti met Samuel Beckett*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159/when-alberto-giacometti-met-samuel-beckett>
- Programa do espetáculo *O Rinoceronte*. Théâtre de la Ville – Paris. Maio, 2015.

Filme

FINAL Portrait (O último retrato). Direção de Stanley Tucci. Reino Unido: Potboiler Productions, 2017 (1h30min).

Espectáculo Teatral

O Rinoceronte. Dramaturgia: Eugène Ionesco.

Direção: Emmanuel Demarcy-Mota. Théâtre de la Ville - Paris.

Local: Cine Theatro Brasil Vallourec. Belo Horizonte, maio de 2015

Um mundo colonial mestiço¹: as representações familiares oitocentistas na iconografia de Jean Baptista Debret

World colonial mestizo 19th century family representations in Jean Baptista Debret iconography

Rangel Cerceau Netto³

Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG);
Professor do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNIBH)

Email: cerceaup@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0001-8013-7645>

Recebido em: 04/05/2021 – Aceito em 21/05/2021

Resumo: O trabalho busca demonstrar como a representação iconográfica sobre família na obra de Jean Baptista Debret reflete um mundo mestiçado fruto dos processos de mundialização ocorridos na América Portuguesa desde a chegada dos europeus até o século XIX. Assim, valoriza-se o caráter polissêmico sobre o olhar de Debret, uma vez que as iconografias referentes à família trazem símbolos visíveis e invisíveis, podendo ser confrontados com as fontes cartoriais do período e serem lidos e interpretados de modos diferentes, mas em diálogo com a obra na temporalidade de sua produção.

Palavras Chaves: Iconografia, Família, Representação iconográfica, Jean Baptista Debret
The colonial mestizo world: the 19th century family representations in Jean Baptista Debret iconography.

Abstract: The work seeks to demonstrate how the representation of iconography about family in the work of Jean Baptista Debret reflects a world of mixed fruit resulting from the processes of globalization that have taken place in Portuguese America since the arrival of Europeans until the 19th century. Thus, the polysemic character is valued over Debret gaze, since the iconographies referring to the family bring visible and invisible symbols, being able to be confronted with the notary sources of the period and to be read and interpreted in different ways, but in dialogue with the work in the temporality of its production.

Keywords: Iconography, Family, Iconographic representation, Jean Baptista Debret

Introdução

A partir das representações patrifocais e matrifocais na representação iconográfica de Jean Baptista Debret vivenciadas nas relações familiares no universo colonial da América Portuguesa, busca-se analisar a formação de uma tradição de valores híbridos de autoridades de mando entre homens e mulheres. A pesquisa evidencia o poder de influência divergente entre patrifocalidade e matrifocalidade nas relações familiares e em outros aspectos da vida cotidiana, pelo menos em relação aos grupos das africanas, indígenas e suas descendentes com homens portugueses e naturais da terra. Também propõe a ideia de uma família mestiça que se constituiu num sem número de possibilidades familiares a partir das mestiçagens vivenciadas no convívio das famílias que envolviam indivíduos brancos, pretos, crioulos, mestiços, mulatos, pardos, cabras, mamalucos, cafuzos, caribocas, entre outros e sendo eles livres, escravos e libertos (CERCEAU NETTO, 2013). A pro-

¹Uma primeira versão do texto foi apresentada no Primeiro Colóquio Arte e Cultura realizado em 2016 no Centro Cultural da UFMG e uma versão impressa foi publicada e apresentada em 2019 no Congresso Nacional de História – ANPUH com o nome AUTORIDADES DE MANDO: A FAMÍLIA MESTIÇA E O PODER FAMILIAR ENTRE PATRIARCADO E Matriarcado em Minas Gerais Colonial.

²Artigo desenvolvido em atividade de Estágio Pós-Doutoral com o Professor Magno Morais Mello Programa de Pós-Graduação em História PPGH-UFMG.

³Professor de História da Arte no Brasil da Universidade do Estado de Minas Gerais -UEMG -Email: cerceaup@gmail.com

posta do trabalho, também contempla analisar as estratégias de uniões conjugais, o universo cultural e de sociabilidade dos sujeitos que compõem a família no contexto escravista, assim como, os processos de mesclas entre indivíduos nas diferentes configurações familiares.

Na iconografia de Debret um território mestiço: o Poder Familiar entre Patriarcado e Matriarcado

Situar a definição de família no século XVIII e XIX constitui um aspecto importante para se pensar Minas Gerais. No dicionário da língua castelhana da Real Academia de História, de 1732, a família era entendida como “*o senhor e sua muger, e todos los que vivensoel, sobre quien há mandamiento, assi como losfihos e los servientes e otros criados, ca familia es dichaaquellaen que viven mas de dos homes al mandamientodelseñor*”.⁴ Nesta definição a relação extensa da família ficava mais evidente relacionando a figura do senhor com a parentela, os ascendentes e descendentes associados a ele. Em outra definição, contida no mesmo dicionário, família era definida como “*la gente que vive en una casa debaixo del mando delseñordella*”. Tal definição distinguia da anterior, pois a presença da casa (*dominus*) relacionava com o senhor e as pessoas em sua volta. No dicionário português de Raphael Bluteau (1712, p. 28), a definição de família tomou uma acepção bem abrangente. Segundo o dicionarista, família abrangia as “pessoas de que se compunham uma casa: pais, filhos e domésticos”. A mesma acepção de família apresentou dicionarista Moraes, que, nas edições de 1789 e 1813, define família como “as pessoas de que se compõe a casa, e mais propriamente as subordinadas aos chefes ou pais de família”. Sendo essas definições parâmetro para a América portuguesa e, posteriormente, para o Império Brasileiro, pode-se dizer que o termo “casa ou domicílio” passou a ser o fundamento da unidade doméstica em que as pessoas residiam e, por consequência, constituíam família, produzindo e consumindo.

Uma das representações iconográficas clássicas desta família extensa saindo do seu domicílio ou da Igreja está exposta na obra do francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), pintor que aportou no Brasil pela primeira vez em 1816, e, aqui, procurou retratar cenas do cotidiano durante quinze anos.⁵ Embora essa imagem tenha sido criada no século XIX, ela reflete parte dos grupos que formavam as famílias extensas do século XVIII. Segundo o relato de Debret, a cena mostra um chefe de família branco que abre a caminhada para o seu séquito (Figura 1). Em fila indiana seguem-se o patriarca, seus filhos, a esposa, a criada mulata e os demais escravos e escravas. Infere-se que entre os agregados também possam ter libertos e livres além de negros, crioulos e mestiços de várias idades e tamanhos, como representado a seguir.

Figura 1 - Um funcionário a passeio com sua família - Jean-Baptiste Debret (1978)

⁴REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua castellana, em que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F. Madrid, Imprensa de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, part.7, tit. 33,1.6.

⁵Para uma abordagem ampla sobre estratégias de analisar metodologicamente iconografias no mundo colonial brasileiro ver: MELLO, 2020.



Fonte: DEBRET, 1978, p. 182 (pranchas 5)
(Viagem, 1834-1839 – Litografia sobre papel 15,3 X22 cm)

A partir dessa imagem, juntamente com o relato de Debret, e com as definições de Bluteau e Morais, é possível pensarmos em uma permanência de longa duração no que tange aos valores patriarcais da família nas regiões da América portuguesa. A ideia de que o indivíduo masculino concentrava os poderes nesta organização familiar parece evidente. O modelo patriarcal transmitido por esta imagem reflete a misoginia portuguesa e a forte influência do senhor branco, que submete a cultura familiar e a de escravos e mestiços ao modelo paternalista e patriarcal. A família patriarcal constitui-se, segundo os princípios da Igreja Tridentina e do Estado Português, no modelo formado pelo Senhor, patriarca e chefe da família, por sua mulher, filhos e parentes, a ela se associando agregados, escravos e trabalhadores livres, que deveriam prestar obediência ao senhor, reverenciando-o com o pedido de benção (MORAES, 1789, t. I, p. 597).

A imagem recortada da obra de Debret permite inferir que ela constitui uma evidente tentativa de homogeneizar as diferenças em relação a outros tipos familiares, inclusive aos modelos familiares nucleares, ou seja, aqueles não extensos, muito comuns nas sociedades setecentistas americanas. Sob este aspecto, essa imagem apresenta uma realidade parcial, se comparada às informações documentadas nas vilas coloniais do setecentos.

A ideia de que o indivíduo masculino concentrava os poderes nesta organização familiar parece evidente. Sobre o patriarcalismo e a família a imagem retrata que o paternalismo⁶ estabeleceu importante relação com patriarcalismo, permitindo que esse sistema familiar se constituísse na base dos valores sociais que abarcaram a uma das estruturas de poder da sociedade escravista. Para confirmar esse argumento, também interpreta os casos em que a estrutura familiar é chefiada por mulheres. Nestes casos, sua análise corrobora a concepção de que as mulheres apropriaram-se dos valores socioculturais masculinos e paternalistas da cultura portuguesa.⁷

Sobre essa concepção patriarcal ampliada na matrifocal descrita, prevalece o entendimento de que o fenômeno da matrifocalidade ocorre com pouca frequência na sociedade oitocentista, o que é bem questionável devido à heterogeneidade

⁶ Para uma análise comparativa do conceito de paternalismo na historiografia e nas sociedades escravistas americanas ver: FREYRE, 1973; LIBBY, 2010 in PAIVA; MARTINS, 2010, p. 27-39; VAINFAS, 1989.

⁷ Ver também: CHEQUER, 2002.

⁸ Entre vários estudos sobre a matrifocalidade, ver: MARCILIO, 1974; RAMOS, 1975; SAMARA, 1993; PRIORE, 1993; FIGUEIREDO, 1997; PAIVA, 2001; PRAXEDES, 2008; entre outros.

dos indivíduos e grupos que naquela sociedade estavam presentes.⁸ Aliás, nessa perspectiva, a situação em que a matrifocalidade se impõe ocorre apenas de forma temporária, em substituição ou no lugar do paternalismo. Ou seja, a autoridade da mulher na chefia da casa ou da empresa familiar constitui-se num acidente de percurso, em situação conjuntural, marcada pela impossibilidade da sucessão do homem. Desta maneira, a matrifocalidade, foi um instrumento momentâneo de autoridade, não uma base de valores em si, já que era tributária dos valores patriarcais.

No final das contas, a empresa familiar, ou a casa, tornava-se matrifocal quando os papéis eram invertidos em consequência de um acaso, no qual a transmissão de herança caía nas mãos femininas.

Pode-se dizer que essa abordagem, credita à sociedade mineira setecentista e oitocentista uma hipervalorização da cultura e dos valores europeus em detrimento de outros, como os africanos, os indígenas e, até mesmo, os derivados das mesclas ocorridas entre eles.

Para os que defendem a tese de uma “Brasil oitocentista Patriarcal”, vale o ditado adaptado e muito comum na França sobre a autoridade de mando de uma casa ou dos valores da sociedade em voga: “não importa se é homem ou mulher, digam-me apenas quem tem autoridade ou manda. E lhe direi quem usa o bigode”.

É surpreendente que existam milhares de documentos que sustentem a hipótese representada na imagem de DEBRET e reflitam crenças e valores patriarcais da sociedade e dos grupos que habitavam o Brasil no período colonial e imperial. Mas é necessário relativizar uma generalização presente na concepção de que Minas seria somente patriarcal. Neste sentido, acredita-se que a matrifocalidade presente no período setecentista oitocentista não constitui uma feminização de valores masculinos de autoridade como proposto nessa representação iconográfica de Debret.

Afinal, o que estamos chamando de matrifocalidade também tem raízes distintas nas culturas africanas, indígenas e nas próprias mesclas ocorridas desde o início do período colonial e que, certamente, influenciou uma mestiçagem no ambiente familiar e no próprio olhar de Debret.

Um padrão ocidental de autoridade patriarcal, tradicionalmente encontrada em países europeus e no discurso católico. Para o oitocentos, acredita-se que esse padrão descrito por nessa representação de Debret não foi o único a vigorar no seu imaginário.

Emmanuel Le Roy Ladurie⁹ (1997, p. 222-255), estudando a inquisição em Montailou, uma pequena vila nos rincões da França dos séculos XIII e XIV, mostrou que na estrutura medieval camponesa, vários aspectos ligados à família e à condição feminina, especialmente ao “matriarcalismo”, estiveram associados ao sistema de valores masculinos e ligados à autoridade do domicílio *domus*. No estudo deste “povoado occitânico”, Ladurie demonstra um padrão de valores ocidentais para o “matriarcalismo” à moda europeia.

O primeiro ponto desta tradição europeia (ou católica) para a chefia feminina decorre de um sistema que se torna circunstancialmente “matriarcal”. Ou seja, a mulher sucede provisoriamente no sistema de valores como chefe de família em virtude da morte ou da retirada do chefe masculino da casa. Essa tolerância é ligada a uma impossibilidade de sucessão do elemento masculino, o que ocorre muitas vezes quando a mulher torna-se viúva e assume as obrigações do marido como chefe da família e do domicílio. Ou mesmo, pela ausência do homem e exclusiva presença de descendentes do sexo feminino na sucessão genealógica. Pode ocorrer também a chefia, em virtude de situações da ausência temporária do elemento masculino. Outro aspecto desta tradição “matriarcal” europeia

⁹ Na tradução do livro de Ladurie (1997), da língua francesa para a portuguesa, não fica claro se o termo matriarcalismo refere-se a ideia de matrifocalidade. A opção foi por deixar a expressão entre aspas.

¹⁰ Também ver: SCOTT, 2001; PEREIRA, 2009.

(ou católica), segundo Ladurie, seria o fato da autoridade de mando feminina ir adquirindo respeitabilidade e consideração na mesma proporção que a idade vai chegando e a mulher deixando de ser desejada sexualmente. Assim, a menopausa e a incapacidade de gerar prole são fatores que multiplicam seus poderes de mando e autoridade. Na clássica tradição cultural ocidental o padrão de valores de autoridade e mando é patriarcal e circunstancialmente transferido para a gerência “matriarcal”.

Não se duvida que essas tradições de autoridade e mandos fossem transmitidas também pela cultura portuguesa na América. Porém há de se considerar que a maioria da população presente no universo da América portuguesa fosse heterogênea e com tradições diferentes das ocidentais (europeias ou católicas). Neste sentido, é importante pensar que essas pessoas estivessem transmitindo valores diferentes e, conseqüentemente, também influenciando um modo familiar mestiço na América portuguesa. Também, considera-se que, em sociedades onde ocorrem regimes de migrações intensificados, podem também ocorrer modificações nos padrões de autoridade de gênero. Isso aconteceu na maioria das cidades atlânticas de influência portuguesa no seu período colonial. Aliás, em algumas regiões ibéricas a migração do elemento masculino, como foi o caso da região do Minho, em Portugal, possibilitou às mulheres adaptar o próprio padrão patriarcal existente. Neste caso, a desproporção de mulheres em relação aos homens tornaria o matrifocalidade mais forte, operando com mais vigor naquela sociedade. Segundo Donald Ramos (1973), o indivíduo feminino em abundância em várias freguesias daquela região justificou altos índices de ilegitimidade e concubinato na sociedade portuguesa.¹⁰

Outra questão importante constitui-se na própria ação eclesiástica, que impunha e reafirmava as tradições de uma matrifocalidade derivado do patriarcalismo, que Ladurie descreveu para a Europa medieval. Não nos esqueçamos das milhares de representações iconográficas de Nossa Senhora e da Sagrada Família, como o padrão de mulher e de família a ser seguido. Nas fontes inquisitoriais ou episcopais, salta aos olhos a tentativa de se normatizar a sociedade a partir de princípios misóginos e patriarcais. O que Ladurie talvez não tenha observado, é que a condição feminina descrita por ele estava refletindo também as fontes inquisitoriais, igualmente misóginas e patriarcais da Igreja Católica. Jacques Fournier, o bispo daquele pequeno povoado, tornar-se-ia o Papa Bento XI, um dos grandes defensores da Inquisição e da moralização dos costumes a partir da doutrina eclesiástica.

A iconografia escolhida, como foi dito, reflete apenas uma pequena parte do que estamos discutindo neste trabalho. Seria o patriarcalismo o único modelo familiar a abarcar as sociedades portuguesas? A estrutura patrifocal, no âmbito da família, reduziria os grupos sociais dos senhores brancos, como proposta na imagem de Debret? Nosso argumento tenta relativizar e mostrar que o autor em suas imagens sobre família representou mais que somente a influência patriarcal. Embora não se descarte a sua influência e as possibilidades desse modelo ter origens distintas do modelo português. A família patriarcal constitui um valor importante da família na América portuguesa, porém não é o único e também não está restrito ao grupo de portugueses brancos como proposto na imagem.

Debret, demonstrando maior diversidade familiar, em nova representação iconográfica (Figura 2), contrapõe a perspectiva patriarcal da família de referência cultural ibérica anterior. Segundo seu relato, a imagem a seguir, refere-se a uma mulata da classe dos artífices abastados, a caminho de um sítio nos *arrabaldes* da cidade. A filha abre a marcha acompanhada de um escravo

particular, seguida da mãe abastada e da criada de quarto carregando um pássaro. Logo depois, as africanas de serviço carregam o cesto de roupas e demais apetrechos.

Figura 2 - Mulata a caminho do sítio para as festas de Natal



Fonte: Debret, 1978, p.164 pranchas 7. Viagem, 1834-1839 – Litografia sobre papel 15,3 X22 cm

Observa-se na imagem, uma família de características extensas, porém, a prevalência das figuras femininas, negras e mestiças, sugere a matrifocalidade ao estilo africano. Em nossa análise, a imagem reproduz a organização familiar do núcleo doméstico nos quais as mulheres destacam-se nas funções de autoridade da família. Infere-se que muito diferente da representação patriarcal, uma das leituras possíveis dessa imagem sugere que a mulata prepara sua filha primogênita para assumir o comando da família.

A escolha da filha ainda criança para puxar a marcha insinua de forma indireta esta afirmação. O cortejo feminino segue fazendo referência a alguns itens africanos como a esteira de Angola, levada na sequência pela quinta mulher africana; a cestaria e o gongá de roupas, carregados também por africanas, a segunda e a quarta mulher na sequência; as próprias vestimentas retratadas na imagem remetem-nos à panaria das cidades costeiras africanas e de outras regiões.

Os tecidos e as vestimentas lembram padrões africanos, como, por exemplo, o tecido usado para revestir o enorme fardo carregado sobre a cabeça de uma das personagens, assim como o pano de cabeça e véu que duas das mulheres fazem uso. Também os panos da costa que, como se observa, outras duas mulheres trazem postos. Nota-se que são semelhantes outros itens relacionado ao trânsito de produtos que circulam nas cidades atlânticas como as chitas e algodões feitos na Índia e, também, de uso comum entre as mulheres africanas (CERCEAU NETTO, 2011). A postura dessas mulheres de diversas “qualidades” com seus braceletes e brincos, pouco lembra a submissão escravista entre elas a não ser pela presença subalterna da figura masculina como escravo da filha mulata, futura chefe de família.

Inferir sobre os signos e as representações contidas nesta prancha pintada por Debret remete-nos a um saber historiográfico no qual o receptor também é um produtor de sentido. Segundo Roger Chartier, as significações e valores atribuídos pelos leitores podem ser diferentes daqueles

que são atribuídos pelo agente produtor (CHARTIER, 1990, p. 24-25). Neste aspecto, os interesses e as intenções de Debret ao produzir a pintura podem ser diferentes da apropriação que os leitores fazem dele e de sua obra imagética. Valores e usos diferenciados que são apropriados na análise iconográfica podem variar em relação aos grupos sociais em diferentes temporalidades. Pois, vale salientar, que uma imagem legada para a posteridade, tem sempre seu caráter polissêmico que ultrapassa a capacidade do olhar de seu autor, uma vez que trazem símbolos visíveis e invisíveis, podendo ser lidos e interpretados de modos diferentes do criador.

Neste aspecto, a leitura da prancha 7 de Debret constitui-se em abordagem diferente daquela proposta por ele. Entretanto, buscou-se nesta análise um diálogo com a obra na temporalidade de sua produção.

Na documentação cartorária dos séculos XVIII e XIX fragmentos de famílias cujas características são matrifocais eram comuns. Sobre o papel dessas mulheres na família e nas relações de autoridade e mando, o mais surpreendente foi o testemunho do preto forro, Felipe Gonçalves Claves. Estando no sítio da Taborda, perto do Serro Frio, ele relatou sua trajetória de vida. Esse africano era natural da Costa da Mina, de onde foi conduzido como escravo para o litoral atlântico americano. No chegar ao porto de desembarque foi comprado por Francisca da Rocha Lima. Não sabemos aqui se essa mulher era africana, provavelmente era uma ex-escrava. É possível inferir que ela fosse uma mercadora de escravos que dominava o mesmo idioma de Claves. O fato é que Francisca foi determinada a comprá-lo para se casar. A liberdade de Claves foi trocada pelo matrimônio. Assim ele em seu testamento declarou:

[...] sou natural da Costa da Mina de donde fui conduzido para esta [america] nella vendido por escravo e como tal me comprou minha mulher Francisca da Rocha Lima casada comigo fiquei por este casamento gozando a liberdade do chamado Matrimonio **não tivemos filhos algum nem parentes no quarto grau que sejam capaz de chamar** a herança nestes termos não so por reconhecer Patrona a dita minha mulher como por me fazer livre e liberdade de testador / os bens foram adquiridos e instinto por minha herdeira nas duas partes de minha meação a dita minha mulher sendo no tempo de meu falecimento.¹¹

Esse caso torna-se admirável porque demonstra a sujeição do preto Felipe Claves à Francisca. Afinal, ele gozava a liberdade, em virtude do casamento imposto por ela, reconhecida como sua patrona, diga-se matrona, por lhe fazer livre e dar-lhe a liberdade de testador.

Mesmo no casamento, a perspectiva matrifocal fica evidente nesta composição, contrapondo-se à cultura misógina do paternalismo português. Busca-se reafirmar aqui, a necessidade de segmentar em função dos grupos sociais, o argumento de que o patriarcalismo foi o principal modelo cultural que abarcou a realidade da família colonial da América portuguesa.

Muitos testamentos corroboram com a hipótese de que conjuntamente com o patriarcalismo, a matrifocalidade também esteve presente na Minas Gerais colonial. A ideia de uma mesma composição familiar comportar valores correspondentes às duas formas de exercer autoridade ao mesmo tempo parece que foi uma regularidade ocorrida na família mestiça.

O testamento deixado por Sofia Maria de Abreu, em 1784, no arraial de Paraopeba, freguesia de Curral Del Rey, parece sugestivo. Ela declarou ser “filha de Roza de Serqueira Brandão e de Manoel Nunes da Roza ambos solteiros [...] e

¹¹ Arquivo do Fórum do Serro – TEST - Códice 22, fs. 120-124. Testamento de Felipe Gonçalves Claves preto Forro, 1776.

¹² MO/ACBG-CPO-TEST – Códice 39, fs.124-125. Testamento de Sofia Maria de Abreu, 1784.

¹³ Arquivo do Fórum do Serro – TEST - Códice 28, f. 146-150. Testamento de Josefa Maria de Freitas preta Forra, 1771.

sempre me conservei no estado de solteira do qual tive doze filhos e todos estão vivos e se acham debaixo do meu domínio”.¹² Enferma, Sofia fazia questão de frisar que havia educado com boa criação suas filhas – em especial Maria Sebastiana de Abreu –, para que a sucedessem com boa economia na administração dos bens e na manutenção da união familiar. O que é revelador na vida dessa mulher é sua opção pela mesma trajetória familiar de sua mãe. Nesse sentido, a escolha de um tipo de relação que se pautava pela vida de solteira e pela transmissão de valores culturais e materiais no gerenciamento da vida familiar parece ter sido fato comum entre muitas mulheres do século XVIII.

Também, em 1771, no Distrito Diamantino, a preta forra Josefa Maria de Freitas relatava em seu testamento parte de sua história de vida. Josefa era proveniente da Costa da Mina e chegou como escrava na Bahia. Nas décadas iniciais do século XVIII, foi batizada e tomou o nome de Josefa. A africana, ao longo da sua trajetória familiar, manteve-se solteira, tendo quatro filhos, sendo dois homens e duas mulheres. Em seu relato, a presença do pai ou dos pais de seus filhos em nenhum momento é invocada.¹³ Porém, por ter filhos de “qualidades” diferentes, sugeria que os seus companheiros fossem igualmente de diferentes “qualidades”. Talvez valorizando a autoridade feminina no âmbito da família, Josefa não deu importância à figura paterna de seus filhos. Como muitas outras africanas da região, Josefa tornou-se proprietária de quatro casas na rua Direita, uma das principais do distrito. Para completar seus cabedais, era possuidora de vários escravos, porém, em seu testamento, não fez a descrição nominal deles. O que se sabe, segundo seu relato, era que Josefa africana empenhava seus escravos no “Contrato dos Diamantes”, sendo arrematados em praça pública pelo período de seis anos.

Seguindo o argumento de que as estruturas de mando estão vinculadas aos valores emanados da estrutura de poder baseada na autoridade da chefia de domicílio, esses testamentos apresentados nos dizem muito sobre a presença de uma matrifocalidade, no Brasil oitocentista. Afinal, o que se busca demonstrar é a representação do poder familiar procedido da figura feminina e de grupos sociais de africanos e descendentes.

O que não se observou, durante muito tempo, é que do ponto de vista socio-cultural, moral e até financeiro, para várias mulheres forras e escravas, negras, mulatas e mestiças, permanecer solteira e em concubinato representava, em muitos casos, uma virtude que valorizava as tradições familiares amparadas em concepções poligâmicas e matrifocais.¹⁴

Muitas africanas e descendentes, embora casassem, não aceitavam a autoridade masculina marcada pelo patriarcalismo português, ou melhor, pelo estilo de recato e submissão que muitos homens exigiam. Nas devassas de Minas Gerais proliferaram relatos de homens abandonados pelas mulheres. O que pode justificar a ação repressora dos padres contra elas.

Também Ana Thereza assassinou o marido para ficar com Salvador, irmão da vítima. Ele com medo de também ser morto relatou que Ana, a mando da mãe, arquitetou a morte de seu irmão e com ela não queria fazer mais vida marital.¹⁵ Certamente, o medo de ter o mesmo fim de seu irmão levou Salvador a revelar esse segredo, que logo chegou ao conhecimento das autoridades eclesiásticas. Do mesmo modo Thomasia, parda forra, moradora na rua Direita, “incentivara duas pardas que moravam em sua casa a fugirem para a Barra e sabotarem o marido matando-o a noite”.¹⁶

¹⁴Lopes (1998), ao tecer considerações sobre a filiação das mulheres forras africanas, afirma que a questão da ilegitimidade não lhes gerava problemas, visto que, entre muitos grupos étnicos africanos, o sangue e a linhagem eram transmitidos pela mãe, cabendo muito mais à família materna a educação e a manutenção das crianças e, conseqüentemente, o sustento do grupo familiar.

¹⁵AEAM, Devassas, Liv. Testemunhas, ago.-jan. de 1759, fs. 47,47v.

¹⁶AEAM, Devassas, Liv. Testemunhas, ago.-jan. de 1759, f. 82.

¹⁷As africanas eram, em sua maioria, divididas em dois grupos: as Minas compunham os Fanti-Ashanti e as Angolas, Benguelas e também faziam parte do grupo Banto. Nesse último grupo a filiação era estabelecida pela linha matrilinear e muitos deles praticavam a poligamia. De forma similar, as Ashanti estabeleciam um tipo de organização matriarcal na qual a mãe era detentora de status e direitos (RAMOS, 1979, p. 186-249). Sobre a temática, entre os diversos estudos, ver também: KARASCH, 2000 in SILVA, 2000, p.127-141; REZENDE, 2006.

Para não se deve duvidar da autoridade e do poder de influências de muitas mulheres. Parece que a imagem de impotência legada a elas não corresponde ao fragmento de muitos relatos do período colonial presentes nas devassas e testamentos, pois estão distantes de terem atitudes pacatas e serem desarmadas em relação aos homens (NETTO, 2018a).

Em grande medida, as famílias mestiças organizavam-se em torno das estruturas matrifocais. Os casos relatados anteriormente vinculam a autoridade feminina às organizações familiares. Essas famílias eram comandadas pela autoridade feminina. Nelas, os homens figuravam como coadjuvantes e as mulheres, ao estabelecer relacionamentos com diferentes parceiros, geravam filhos com diferentes “qualidades”. Aliás, a autonomia das mulheres refletia a insubmissão aos parceiros e, principalmente, o domínio sobre a casa e os seus filhos de diferentes “qualidades”.

No período colonial, as mulheres africanas¹⁷ e suas descendentes, como crioulas, pardas e mulatas, constituíam a maioria do contingente feminino que vivia fora ou a complementar as uniões fundadas no matrimônio. Elas herdeiras de tradições e culturas distintas das europeias possuíam outro modo de encarar a relação com companheiros e parentes. Vários costumes praticados por elas pautaram-se em relações endogâmicas, poligâmicas ou mesmo em relações monogâmicas em que, por vezes, a figura feminina e de “qualidade” e cor diferentes das mulheres brancas, era o centro da estrutura familiar mestiça, como representado também na imagem das mulatas de Debret.

Nas representações iconográficas de Debret pouco se faz referência à família nuclear, embora em algumas imagens apareça o casamento de escravos, e, em outras, a figura feminina apresentasse carregando a sua prole no trabalho cotidiano. Contudo, analisando atentamente os verbetes referentes à família no dicionário de Bluteau, podemos perceber a manifestação de diferentes estruturas familiares. Outro sentido pode ser expresso na própria definição de família, como “as pessoas de que se compõe a casa, e mais propriamente as subordinadas aos chefes ou pais de família”, era o de “gente de uma casa ou gente de seu convívio”, que pode ser associado à noção de familiaridade. Esse conceito comporta uma definição mais flexível, que não ligava necessariamente a família ou as pessoas à coabitação de uma mesma casa ou domicílio.

A familiaridade, nas palavras de Bluteau, consiste na “amizade particular dos que se frequentam, e muitas vezes andam juntos, por amizade ou trato” (1712, p. 29). Em outra definição, bem parecida, familiaridade significa a ideia que nos remete a um conceito de família associado aos laços de afinidade, baseados nos relacionamentos entre os indivíduos (op. cit., p. 178), o que não pressupõe, necessariamente, a convivência em uma mesma residência.

Considerações finais

Sabe-se também que, para o Brasil, não existe um modelo único de família, o que tem permitido que diferentes cientistas sociais desvendem a diversidade populacional. A própria multiplicidade sociocultural das pessoas e dos grupos sociais tem revelado a heterogeneidade de organizações familiares que constituíram a sociedade desenvolvida no Brasil colonial (NETTO, 2018b). Isso, de certa maneira, vem demonstrando a dificuldade em estabelecer um conceito homogêneo de família. Diante de tal constatação, uma pergunta se faz necessária: como definir uma família que institucionalmente não era reconhecida e juridicamente não existia? Nesse caso, é importante considerar que a dinâmica social do período era parte integrante do processo que constituía, na prática, um novo modelo de família, mas, institucionalmente, não era legalmente constituída. Assim, a fundamentação dessa família mestiça ampara-se no conjunto de vivências cotidianas que criam normas e práticas a partir dos costumes.

A família mestiça constituiu-se em costume praticado pela união de pessoas cujas “qualidades” eram diferentes. De acordo com Bluteau (1712, p. 133), costume pode ser entendido como hábito ou modo particular de viver, próprio de qualquer nação, cidade ou lugar, e é tão poderoso que prevalece sobre todas as leis, ordens e estatutos humanos. Nessa concepção de costume, encaixam-se as relações familiares mestiças que envolvem pessoas de “qualidades” e de condições sociojurídica diferentes. Muitos desses envolvimento remetem a práticas culturais distintas entre diferentes indivíduos em várias localidades da América portuguesa.

Também há uma necessidade de se valorizar a percepção da diversidade cultural marcada pelo envolvimento de africanos, europeus, índios e mestiços. Enfim, um cotidiano construído por comportamentos culturais e de autoridade divergentes entre homens e mulheres, o que nos leva a relativizar a autoridade patriarcal em grupos sociais cada vez mais específicos. Vários aspectos da vida familiar foram observados e interpretados por meio da discussão historiográfica e da análise de iconografias, testamentos, termos de dicionários, visitas pastorais e devassas eclesiásticas. Assim o trabalho em questão busca indagar em que medida o patriarcalismo e/ou o matriarcalismo constituíram em modelos de autoridades familiares presentes na sociedade colonial? Como se constituiu a estrutura patrifocal e matrifocal, no âmbito da família, em especial em quais grupos sociais se reduziria essas autoridades de mando? Neste contexto, o trabalho reflete o olhar de Jean Baptista Debret na percepção da diversidade das formas de convívio e de papéis entre homens e mulheres como chefes, a sobreposição de funções de membros familiares, entre outras dinâmicas que nos ensina a debruçar sobre os agentes sociais que se inventam e reinventam fazendo de suas condições particulares instrumentos poderosos de viver, sobreviver e constituir família.

Referências Bibliográficas:

- BLUTEAU, Raphael Padre. Vocabulário Português e latino. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.
- CERCEAU NETTO, Rangel. Um em casa de outro. Concubinato, família e mestiçagem na Comarca do Rio das Velhas (1720-1780). São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- CERCEAU NETTO, Rangel. Theresa Teyxeyra de Souza: Uma africana na América Setecentista. *Politéia (UESB)*, v. 10, p. 203/2236-8094-220, 2011.
- CERCEAU NETTO, Rangel. Mesclas americanas: uma leitura historiográfica do fenômeno e do conceito de mestiçagem na América ibérica. *e-Hum*, v. 6, p. 01/886-20, 2013.
- NETTO, Rangel Cerceau. Entre as formas de se pensar e as maneiras de se viver: a família mestiça e a vida familiar em Minas Gerais colonial. São Paulo: Alameda, 2017.
- NETTO, Rangel Cerceau. Concubinas e Poderosas. *HISTÓRIA, HISTÓRIAS*, v. 6, p. 118-135, 2018a.
- NETTO, Rangel Cerceau. A etnografia das visitas diocesanas: uma fonte para o estudo da população, da família e da mestiçagem no período moderno. *Territórios e Fronteiras (UFMT. Online)*, v. 11, p. 277, 2018c.
- NETTO, Rangel Cerceau. The Ethnography os Diocesan Visitations: A Source in the Study of Population, Family and Mestizaje in the Modern Period. *History Research (Online)* V. 6, N.1, p.1-14, 2018b.
- NETTO, R. C.; MELLO, M. M. EDITORIAL “A PINTURA BARROCA E SUAS DIVERSAS MANIFESTAÇÕES NA MODERNIDADE ATLÂNTICA”. *Linguagens nas artes*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 5-8, 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/article/view/5284>. Acesso em: 22 maio. 2021.
- CHARTIER, Roger. A História cultural. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difel; Bertrand do Brasil, 1991.
- CHEQUER, Raquel Mendes Pinto. Negócios de família, gerência de viúvas. Senhoras administradoras de bens e de pessoas (Minas Gerais, 1750-1800). 2002, p. 180. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.
- DEBRET, Jean Baptiste. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Barrocas Famílias: vida familiar em Minas Gerais no século XVIII. São Paulo: Hucitec, 1997.

- FREYRE, Gilberto. Casa Grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 16. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973. Primeira edição em 1933.
- KARASCH, Mary C. “Minha Nação”: Identidades Escravas no fim do Brasil Colonial. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.). Brasil: colonização e escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p.127- 141.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. Montaillou, povoado occitânico 1294-1324. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 222-255.
- LIBBY, Douglas Cole. A empiria e as cores: representações identitárias nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. 2010. In: PAIVA, Eduardo França; MARTINS, Ilton Cesar; IVO, Isnara Pereira (Org.). Escravidão e Mestiçagens: populações e identidades culturais. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 41-62. 17
- LOPES, Eliane Cristina. O revelar do pecado: os filhos ilegítimos na São Paulo do século XVIII. São Paulo: Annablume; São Paulo: FAPESP, 1998.
- MARCILIO, Maria Luiza. A cidade de São Paulo, povoamento e povoação 1750-1850. São Paulo: Pioneira; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Edusp, 1973.
- MARTINS FILHO, Amilcar Viana (Org.). Compromisso das Irmandades Mineiras do século XVIII. Edição fac-símile. Belo Horizonte: Claro Enigma; Instituto Cultural Amilcar Martins, 2007.
- MORAES, Antonio Silva de. Dicionario da LinguaPortugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. t. I. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p. 597.
- MELLO, Magno Moraes. DIANTE DA EFICÁCIA DAS IMAGENS – SABER VER A PINTURA NO BRASIL COLONIAL. DOSSIÊ: A História da Arte e a construção da fantasia no mundo barroco.. *e-hum*, [S.l.], v. 13, n. 1, p. 42-55, set. 2020. ISSN 1984-767X. Disponível em: <<https://revistas.unibh.br/dchla/article/view/3114>>. Acesso em: 22 maio 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.11248/ehum.v13i1.3114>.
- PAIVA, Eduardo França. Escravidão e Universo Cultural na Colônia Minas Gerais, 1716-1789. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- PEREIRA, Ana Luiza de Castro. Unidos pelo sangue, separados pela lei: família e ilegitimidade no Império Português, 1700 – 1799. 2009, p. 266 .Tese (Doutorado em História). Universidade do Minho (Portugal). 2009. PRAXEDES, Vanda Lucia. Seguindo as pontas e tecendo tramas: mulheres chefes de domicílio em Minas Gerais 1770-1880. 2008, p.273. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.
- PRIORE, Mary del. Ao sul do corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Edunb. 1993.
- RAMOS, Donald. From Minho to Minas: the portuguese roots of the mineiro family. In: *Hispanic American Review*, 73-74, Duke University Press, nov. de 1973.
- REAL ACADEMIA ESPANÕLA, Dicionario de la lengua castellana, em que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F. Madrid, Imprensa de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, part.7, tit. 33,1.6.
- REZENDE, Rodrigo de Castro. As “NOSSAS ÁFRICAS”: população escrava e identidades africanas nas Minas Setecentistas. 2006, p.187 . Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
- SCOTT, Ana Sílvia Volpi. “Desvios Morais nas duas Margens do Atlântico: o concubinato no Minho e em Minas Gerais nos anos setecentos”. v. 7, Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade – CEPESE / População e Sociedade, Porto, 2001, p. 129-158.
- VAINFAS, Ronaldo. Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

Curadoria Educativa e Mediação Cultural em Exposições de Artes Visuais Educational Curatorship and Cultural Mediation in Visual Arts Exhibitions

*Giovane Diniz*¹

Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG);
Professor no Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado (CEFART)
Email: giovane_diniz@hotmail.com



*Celina Figueiredo Lage*²

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG);
Profa. do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Email: celinalage@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-9052-7708>

Recebido em: 07/04/2021 – Aceito em 29/05/2021

Resumo: Este artigo tem como objetivo abordar o tema da curadoria educativa em exposições de artes visuais. Apresenta conceitos sobre a mediação cultural, suas estratégias, metodologias e desenvolvimentos, possibilitando ver novas práticas para a formação de públicos na contemporaneidade. O estudo buscou abordar a importância das ações educativas, baseadas em pesquisa bibliográfica de autores da área de curadoria e arte-educação.

Palavras-chave: Mediação cultural; Curadoria educativa; Artes Visuais

Abstract: This article aims to address the theme of educational curating programs in visual arts exhibitions. Presenting concepts about cultural mediation, its strategies, methodologies and developments, making it possible to see new practices for the formation of contemporary audiences. The study sought to address the importance of educational actions, based on bibliographic research by authors in the field of curation and art education.

Key words: Cultural mediation; Educational Curation; Visual Art.

Introdução

Este artigo é resultado de uma pesquisa de pós-graduação que aborda a curadoria educativa e a mediação cultural em exposições de artes visuais contemporâneas, para públicos espontâneos no Brasil, observando como as ações educativas podem contribuir para a formação de públicos.

As diferentes formas de manifestações artísticas são capazes de provocar a nossa capacidade perceptiva para os diversos aspectos da vida. Nas artes visuais,

¹Cursou a Graduação em licenciatura em Artes plásticas, pela Escola Guignard (UEMG). É artista plástico e professor/mediador de Artes Visuais no CEFART

²Pós-doutorado na National & Kapodistrian University of Athens (UOA, Grécia). Ex-bolsista da Fundação Alexander Onassis, Fundação Estadual de Bolsas de Estudo (IKY, Grécia) e CNPq (Brasil). Vice-Presidente do Comitê Brasileiro para a Reunificação das Esculturas do Partenon (Membro do Comitê Internacional para a Reunificação das Esculturas do Partenon).

de modo explícito ou implícito, seu teor crítico, político, conceitual e cultural conseguem provocar reflexões acerca de diversos temas do nosso cotidiano. Nos processos de elaboração de exposições e no planejamento curatorial na atualidade se faz importante pensar também na concepção de uma curadoria educativa visando às práticas de mediação cultural e as demais ações que podem contribuir para a formação de públicos, possibilitando novas experiências e aprendizados aos espectadores.

Com a diversidade de obras e linguagens da arte contemporânea, uma exposição muitas vezes pede um olhar mais atento aos detalhes e materialidades, um olhar mais investigativo. Com a mediação educativa, a autonomia dos públicos pode ser estimulada e provocada por meio da observação e da indagação sobre seus possíveis significados, o que se dá muitas vezes por meio da conversa entre os visitantes e o mediador. Isso pode levar a outras observações e reflexões sobre as obras, gerando interpretações diversas a partir das experiências culturais e conhecimentos trazidos na bagagem de vida de cada indivíduo.

Veremos adiante reflexões sobre como a curadoria educativa e a mediação realizada em exposições de artes visuais, principalmente com obras da arte contemporânea, pode possibilitar aos públicos maior fruição e compreensão das obras na atualidade.

Curadoria educativa e mediação cultural em exposições de artes visuais

Atualmente, cada vez mais os museus e centros culturais vêm realizando diversas ações educativas que buscam atrair públicos para suas exposições. Dentre as ações mais frequentes estão as visitas guiadas e as visitas mediadas, que geralmente têm o acompanhamento de um arte-educador³ da instituição. As visitas guiadas possuem um caráter mais explicativo, enquanto as visitas mediadas se baseiam no diálogo com os públicos, sendo mais interativas, valorizando a opinião e a percepção dos visitantes. Também costumam ser oferecidas oficinas de arte e palestras relacionadas às temáticas das exposições em cartaz, além da possibilidade de desenvolvimento de ações em diversos outros formatos. Normalmente estas ações são planejadas por um programa educativo que pensa as demandas e as especificidades dos visitantes de uma exposição. Nesse sentido, é preciso compreender como os espaços expositivos são vistos pelos públicos, visando um acolhimento que proporcione aos espectadores boas experiências com os trabalhos em exposição.

Asações educativas podem provocar os públicos a experienciar as obras e colocá-los em contato com sensações de acordo com suas experiências de vida, por meio do diálogo entre as obras, as instituições culturais e os espaços expositivos, refletindo diretamente ou indiretamente questões da contemporaneidade. Para isso o projeto curatorial elaborado pelo curador geral e sua equipe precisa estar atento aos processos de recepção e formação para abarcar os públicos em toda sua diversidade. Sobre a atuação do curador, Alves nos traz o seguinte:

O curador de arte, ao pé da letra, seria aquele incumbido de cuidar, zelar e defender os interesses do artista e dos trabalhos de arte. O curador como se sabe, é o profissional que organiza, supervisiona ou dirige exposições, seja em museus ou nas ruas, em espaços culturais ou galerias comerciais [...] Trata-se de um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexões, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, designer de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação. (ALVES, 2012, p. 43-44)

³Termo usado para nomear os profissionais que trabalham com a educação não-formal e realizam ações educativas em museus e centros culturais. Em algumas instituições esses profissionais também são chamados de mediadores.

⁴O termo curadoria educativa, também é referido por alguns autores como curadoria pedagógica.

As atribuições de um curador são muito diversificadas, sendo assim, a presença de uma curadoria geral, na figura do curador, é fundamental na elaboração de uma exposição, no conceito da mostra, na escolha das obras e no projeto expográfico. Partindo das funções de um curador, podemos observar a importância do seu trabalho na elaboração dos conceitos que irão compor o projeto curatorial e como isso pode se refletir nas atividades que envolvem a recepção dos diversos públicos.

Curadoria educativa

Dentro do planejamento curatorial de uma exposição, com as escolhas de artistas, obras e projeto expográfico, também se faz necessário a composição de uma curadoria educativa⁴ que possibilite a construção de uma estratégia para receber os públicos de uma mostra. A curadoria educativa, visa a educação não-formal e a aprendizagem por meio das artes visuais nos museus e centros culturais, proporcionando experiências que podem promover a construção de conhecimentos a partir dos entendimentos diversos que as obras em exposição podem provocar. Segundo Luiz Guilherme Vergara:

Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural. [...] Tornar a arte acessível a um público diversificado é torná-la ativa culturalmente. Esse é um ponto que tem sido crucial de debates e simpósios internacionais sobre museus de arte e sua redefinição. Ação Cultural da Arte implica em dinamização da relação arte/indivíduo/sociedade - isto é, formação de consciência e olhar. (VERGARA, 1996, p.41)

A partir de uma curadoria educativa, que busca compartilhar os contextos e os conceitos das exposições, o programa educativo da instituição pode traçar estratégias que visam atender as demandas dos diversos públicos que visitam os espaços expositivos dedicados às artes visuais. Desse modo, a curadoria educativa visa proporcionar aos públicos acesso aos conteúdos das exposições, dinamizando a arte. Para isso é necessário elaborar mecanismos que amplifiquem as relações entre os públicos, as instituições culturais e as obras de arte em exposição.

A atuação de uma curadoria educativa apresenta fundamental importância na elaboração de metodologias de comunicação com os públicos das exposições. Os processos de formação e concepção dos espaços expositivos e dos conceitos de uma mostra de artes visuais são essenciais para as estratégias de recepção e atendimento aos públicos, criando atividades e espaços para melhor fruição dos trabalhos. Segundo Martins:

A questão da curadoria educativa voltada para o espaço do museu tem sido discutida e esforços são realizados para disseminar a ideia de ação cultural, com preocupações sobre a acessibilidade da arte ao público, principalmente a categorias da sociedade com mais dificuldade de acesso e a dinamização das relações entre instituição cultural que promove a exposição e o público. (MARTINS, 2006, p. 05)

A curadoria educativa, tendo entendimento da estrutura, dos conceitos e do projeto expográfico elaborado pelo curador geral, além de saber quais artistas terão seus trabalhos expostos e de ter conhecimento sobre as obras, pode desenvolver um projeto curatorial pedagógico composto de ações educativas voltadas para os diversos públicos que as mostras podem receber.

Todo o processo de recepção e acolhimento dos públicos de uma exposição pode ser coordenado por uma curadoria educativa, sendo ela responsável por pensar as melhores estratégias para proporcionar aos públicos não só novas experiências com as artes visuais, mas também as múltiplas possibilidades de leituras sobre uma obra e/ou sobre um conjunto de obras em exposição, permitindo um aprendizado sobre questões relacionadas a diversas questões do mundo contemporâneo. Para Luiz Camnitzer:

O curador pedagógico é alguém que não influi na seleção dos artistas. É alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante. Foram justamente esses olhos do visitante que nos levaram à conclusão de que é fundamental dar maior permanência e extensão à ação educativa. (CAMNITZER, 2009, p. 15)

Essa visão é importante para se compreender que é necessário dar mais atenção às ações educativas, considerando que os públicos são diversos, e sendo assim, suas interpretações e experiências também serão diferentes. E para melhor compreensão das obras em exposição, um programa educativo, coordenado por um curador pedagógico, se preocuparia em criar metodologias e atividades específicas para cada público. Desse modo, a curadoria educativa pode possibilitar uma maior aproximação entre os públicos, as obras e a instituição responsável pela elaboração das exposições, além de mediar valores culturais através de ações educativas.

Partindo da curadoria geral de uma exposição, podemos pensar a curadoria educativa como uma forma de valorizar as possibilidades educativas de uma exposição. Buscando envolver toda a equipe de curadoria em uma troca de experiências, visando compartilhar os conhecimentos que podem ser gerados nas ações educativas oferecidas aos públicos de forma a acolher de maneira convidativa as pessoas que, “entendidas ou não” de artes visuais, poderiam ter a oportunidade de experimentar e fruir a arte em espaços expositivos.

O uso do termo curadoria educativa não é uma unanimidade entre os teóricos e profissionais da arte-educação. Por exemplo, é visto pela arte-educadora Ana Mae Barbosa como uma forma pedante de tentar valorizar esse tipo de atividade educativa, mas de forma artificial:

Curadoria Educativa não é propriamente preconceituoso, mas é usado para dissimular o preconceito. É só um meio artificial de tentar conferir a mesma importância da educação à curadoria de obras de arte. Para mim, a importância é a mesma, mas não é assim que a elite que comanda os museus pensa. [...] Curadoria Educativa é mais um artifício para nominalmente esconder que devemos tratar em museus de EDUCAÇÃO. Considero o termo curadoria educativa pedante, revelando falta de coragem de se enfrentar o que importa: EDUCAÇÃO. É patética a tentativa de se aliar a um termo de prestígio nos museus para fazer a EDUCAÇÃO ser engolida goela abaixo pelos capitalistas. É tentativa de enganação da EDUCAÇÃO. (BARBOSA, 2008, p.30-31)

O questionamento de Barbosa propõe uma reflexão sobre a necessidade de se defender a importância da educação em uma instituição cultural. O museu ou centro cultural que promove uma exposição tem que valorizar seu papel educacional. Ele tem que pensar sobre os conteúdos apresentados nas obras e valorizar o caráter cultural que as artes visuais podem conter.

A questão da educação nas exposições merece atenção das instituições, sendo que, as ações educativas podem proporcionar aos públicos entendimentos sobre os aspectos educacionais de um museu ou centro cultural, abrangendo públicos diversos e possibilitando as pessoas perceberem e vivenciarem a cultura de uma forma mais significativa, provocando o pensamento crítico e a fruição das artes. As ações educativas, além de proporcionarem a construção de conhecimentos, podem potencializar as experiências nos espaços expositivos, possibilitando aos públicos criarem o hábito de visitar espaços expositivos e culturais.

Os arte-educadores no desempenho de suas funções em uma exposição também podem realizar curadorias educativas, fazendo a seleção de obras a serem visitadas e elaborando recortes temáticos dentro de uma mostra. Sendo assim, as escolhas de obras e de temas a serem abordados em uma visita partem de um planejamento onde alguns conceitos e trabalhos significativos das exposições serão abordados dentro de uma temática, podendo levar os visitantes a perceberem melhor as obras e suas múltiplas interpretações. Isso significaria que eles estariam realizando suas próprias curadorias, visando a questão pedagógica, provocando os públicos a terem novas percepções nos espaços expositivos, ampliando o olhar para além dos conceitos e das imagens, como afirma Martins:

Ampliar o olhar, mais profundo e inquieto, para além do simples reconhecimento de autorias, por meio de uma curadoria educativa provocadora, pode despertar a fruição, não somente centrada na imagem, mas em uma experiência, um caminho que leve a pensar a vida, a linguagem da arte, provocando leitores de signos. (MARTINS, 2006, p. 05)

Mediação cultural, conceitos e desdobramentos

Segundo Mirian Celeste Martins (2018), a expressão “mediação” nasce do latim *mediatio*, do verbo *mediare* – dividir pela metade, estar no meio, advindo da raiz *med-* (meio). Já a mediação cultural associa à mediação o conceito de cultura gerando novas conexões, tanto na relação com o contexto cultural da obra, como no contexto cultural de quem é tocado por ela. (MARTINS, 2008) A mediação em exposições de artes visuais pode proporcionar aos públicos formas de aproximação com as obras, e essa aproximação se dá muitas vezes pela própria obra, que pode ser investigada a partir da sua materialidade e propiciar descobertas sobre seus significados incorporados. (MARTINS, 2014) Sendo assim, a mediação se faz importante para oportunizar aos espectadores novas experiências, possibilitando aproximações com as instituições, artistas e a arte-educação, por meio da análise das obras e evidenciação sobre os conteúdos que os trabalhos apresentam, como os elementos visuais e conceituais.

As metodologias e estratégias de mediação cultural podem se dar de diversas formas, e uma delas é a relação com os públicos mediada por arte-educadores em visitas às exposições de artes visuais. Muitas vezes a atividade do arte-educador é nomeada na atualidade simplesmente como mediação, e ele é denominado mediador. Segundo Martins, a mediação pode ser compreendida como um “estar entre muitos”:

[...] implica em uma ação fundamentada e que se aperfeiçoa na consciente percepção da atuação do mediador que está entre muitos: as obras e as conexões com as outras

obras apresentadas, o museu ou a instituição cultural, o artista, o curador, o museógrafo, o desenho museográfico da exposição e os textos de parede que acolhem ou afastam, a mídia e o mercado de arte que valorizam certas obras e descartam outras, o historiador e o crítico que a interpretam e a contextualizam, os materiais educativos e os mediadores (monitores ou professores) que privilegiam obras em suas curadorias educativas [...] (MARTINS, 2008, p. 23-24)

Um fato importante sobre esse “estar entre” é que ele pode levar o espectador a ser estimulado, ser provocado a explorar e a buscar formas de vivenciar as obras nos espaços expositivos. A mediação também pode ser uma forma de aproximação, como afirma Martins:

Se a mediação cultural é aproximar o outro da arte, essa aproximação há de ser impulsionada antes pela obra, pela ação do artista como um ‘mostrador e inventor de afectos’ e não pela teoria, pela história da arte ou pelos discursos que comumente distanciam a obra do autor. Talvez seja preciso enfatizar algo que as biografias tão em voga na escola não deixam ver. (MARTINS, 2014, p. 217)

A aproximação com os trabalhos em uma mostra de artes visuais pode ocorrer de modo que o espectador tenha sua curiosidade despertada pela obra e seja estimulado a descobrir seus múltiplos significados. E isso parte de como o encontro com a obra vai acontecer, passando por um projeto de curadoria, que, em conjunto com uma curadoria educativa, planeje expografias e atividades que proporcionem esses contatos com as obras. É preciso pensar a aproximação com os trabalhos com respeito aos públicos e aos arte-educadores que realizam a mediação de uma exposição, pois algumas vezes, eles, os arte-educadores, podem ser vistos como os únicos responsáveis pela aproximação entre públicos e obras. Em certos casos, as pessoas buscam alguém que possa explicar a obra, fazendo com que ela seja entendida racionalmente e que sua compreensão seja facilitada. Isso pode não ser interessante para nenhuma das partes envolvidas na mediação. A respeito disso, observemos a reflexão de Farias:

[a mediação] empregada como fator de aproximação, pode ser problemática, especialmente quando ela, no afã de estabelecer a ponte entre a obra e o público, incorre em estratégias simplificadoras, traindo exatamente aquilo que pretende defender. Ora, a mediação não pode incorrer na simplificação do processo que se estabelece entre público e obra, não pode pretender reduzir a complexidade do trabalho que está sendo apresentado. Ela tem que garantir que a obra seja apresentada em toda a sua plenitude, fruída da melhor maneira possível. (FARIAS, 2007, p. 67)

O conceito de mediação cultural envolve várias questões e é preciso refletir sobre suas implicações e aplicações, buscando outras maneiras de se pensar as relações institucionais dentro do sistema das artes e, mais especificamente, dentro da atuação dos arte-educadores com os públicos. O olhar dos públicos e suas experiências de vida são fatores importantes a serem considerados. Em uma visita mediada, o tempo de observação do espectador pode revelar o que ele enxerga na obra, gerando questionamentos e possibilitando diálogos construtivos entre arte-educadores, obras e pú-

blicos.

Em uma mediação, os arte-educadores através do diálogo e da escuta também promove uma troca com os públicos, levando-os a serem provocados a explorar e a descobrir novos sentidos para cada trabalho em exposição. Essa provocação é segundo Martins:

Provocação, não é imposição de ideias, mas leva o aluno (público em geral) a perceber ângulos inusitados com diferentes perspectivas de seu próprio pensamento. Ampliação de conhecimento tem que fazer sentido e relacionar com experiências para desenvolver o estético estimulando e ressignificando o conhecimento. (MARTINS, 2007, p.76)

A mediação cultural é estudada em diversas partes do mundo, onde as instituições buscam elaborar formas de receberem seus públicos, refletindo e apresentando outros conceitos para a sua aplicação. Para a pesquisadora alemã Carmen Mörsch:

Mediação cultural é entendida menos como transmissão de conhecimento e mais como o ato de formar relações de troca mútua entre públicos, obras, artistas e instituições. Sob esse entendimento, o objetivo da mediação cultural é colocar as várias perspectivas diferentes envolvidas em relação a um e outro. Essas atividades enfocam a percepção individual de obras de arte e participantes. (MÖRSCH, 2012, p.18, tradução nossa)

Podemos observar que em uma visita mediada, o arte-educador pode buscar usar de seus conhecimentos em artes, mas não com o objetivo de explicar, pois explicações podem ser pessoais e isso pode fazer com que os públicos não tenham suas próprias experiências. As pessoas que visitam as exposições podem ser de diversas origens, raças e idades, apresentando conhecimentos e culturas diferentes. Esses aspectos precisam ser observados para buscar diversas formas de diálogos possíveis.

A arte contemporânea, com sua diversidade de linguagens e conceitos, traz questões que poderiam ser mais discutidas por meio da mediação, possibilitando trocas de ideias, informações e opiniões. O espaço para troca pode ser um bom momento da mediação, onde a aproximação com os públicos pode acontecer estimulando as várias alternativas de aprendizado, buscando colocar o público espectador das artes visuais como um sujeito ativo nos contextos produzidos pelos trabalhos e criando relações de pertencimento e entendimento com os espaços expositivos. As relações entre arte e educação são de fundamental importância para ampliar os significados de uma mostra de artes, principalmente de arte contemporânea, que podem provocar o pensar e o ficar atento ao que nos rodeia.

O momento da mediação pode ser muito relevante para abordagens de temas em voga na contemporaneidade, possibilitando aos visitantes a expressão de suas ideias sobre as obras, seus significados e representações. Isso pode ser muito significativo e construtivo para todas as pessoas envolvidas na ação mediadora. Sendo assim, é muito importante pensar a formação dos arte-educadores para atuarem nas exposições, trabalhando conteúdos pedagógicos e estudando questões conceituais e contextuais que uma exposição pode trazer. O conhecimento de cada um pode ser explorado pelos profissionais do setor educativo para ser trabalhado com os públicos, pois isso pode

ajudar na interpretação das obras a serem visitadas nas exposições, sem interferir ou induzir o pensamento e a livre interpretação dos públicos. Sobre isso, Barbosa diz:

[...] interpretar uma exposição é um processo tão complexo e dialético quanto interpretar um quadro ou uma escultura. Ao arte-educador compete ajudar o público a encontrar seu caminho interpretativo e não impor a intenção do curador, da mesma maneira que a atitude de adivinhar a intencionalidade do artista foi derrogada pela priorização da leitura do objeto estético, por ele produzido. (BARBOSA, 1989, p. 126)

As ações educativas podem provocar os públicos a descobrir caminhos que ele ainda não havia percebido, gerar curiosidade sobre os objetos artísticos e, a partir disso, criar uma rede de sentidos que proporcionem novas experiências e aproximações. Visitar uma exposição em um museu ou centro cultural é considerado, na atualidade, uma atividade educativa, não precisando necessariamente haver um roteiro pré-estabelecido, podendo o arte-educador elaborar roteiros temáticos dentro das exposições, permitindo aos diferentes públicos explorarem outros recortes de uma mostra de artes visuais.

A mediação em artes, como ação educativa, pode usar de estratégias que se utilizem do próprio espaço expositivo para proporcionar experiências tanto sensoriais como reflexivas. A mediação não é somente a ação desenvolvida pelo arte-educador. Ela se faz de outras formas também, como, por exemplo, na elaboração de uma expografia que facilite o acesso e a exploração do espaço pelo público. De acordo com Tojal:

A concepção de uma expografia, dentro do modelo emergente - que amplie o diálogo e a participação mais integral do público com o objeto cultural - deve contemplar tanto a mediação indireta, isto é, toda a forma de comunicação previamente concebida para aquele espaço expositivo (seleção dos objetos, textos, etiquetas, montagem, iluminação, recursos de apoio, multimeios, entre outros), como também a mediação direta, desempenhada pela ação educativa, contando com a participação do profissional educador e do público durante a sua visita à exposição. (TOJAL, 2007, p. 96)

A experiência estética com as artes visuais parte, em muitos casos, primeiramente do olhar. A questão fundamental está na relação entre arte e consciência, que implica paralelamente num conceito de arte como experiência sujeito/objeto (VERGARA, 1996). O objeto artístico pode estar carregado de significados que podem ser descobertos e interpretados de diversos modos, ao mesmo tempo em que a exploração dos sentidos possíveis de uma obra em um espaço expositivo desperta sensações que são únicas em cada espectador. A mediação como ação educativa pode fazer os públicos pensarem a arte como experiência, possibilitando a cada indivíduo estar em contato direto com as obras de arte, no sentido de explorar não só a sua materialidade, mas de ver a arte e pensar nas experiências de vida, pensar que os artistas exprimem em suas obras questões relacionadas às vivências do cotidiano.

As aproximações entre os públicos e as obras podem acontecer pela relação estético/sensorial, mas não podemos ignorar que em alguns trabalhos da arte contemporânea existem conceitos e con-

textos implícitos nas obras que não são percebidos durante as visitas e é necessário, por meio de mediações, promover a visão dos públicos para essas questões que são parte dos trabalhos.

Considerações finais

A partir das questões apresentadas, podemos pensar como a curadoria educativa e as estratégias de mediação propiciam aos públicos experiências mais significativas com as artes visuais de modo a contribuir com o processo de construção de conhecimentos, e possibilitar a formação de novos públicos. Permite às pessoas terem contato com a arte em uma aproximação com a sua cultura e com os demais indivíduos, apresentando novas formas de perceber coisas diferentes e compreender melhor os trabalhos artísticos, gerando o interesse em procurar e frequentar espaços de arte e cultura.

Conclui-se que a mediação enquanto ação educativa tem papel fundamental no processo de educação, pois provoca os públicos a investigar e analisar os trabalhos, proporcionando uma leitura estética e conceitual das obras. Esse entendimento contribui para o processo pedagógico/criativo e para a fruição da obra de arte. Nas metodologias empregadas na mediação em artes visuais é importante criar condições para novas possibilidades interpretativas, tendo em vista que uma visita a exposições pode apresentar novas oportunidades de aprendizado para cada indivíduo. Revelando assim seu ponto de vista, exigindo dos públicos uma atitude de investigação, levando-os a aprender com suas descobertas, e possibilidades de aprendizado.

Assim, o contato com as obras, dinamizado por ações educativas como a mediação, podem partir de uma curadoria educativa, e levar os públicos a terem experiências transformadoras de caráter universal com as exposições de artes visuais.

Referências Bibliográficas:

- ALVES, Cauê. **A curadoria como historicidade viva**. In: RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BARBOSA, Ana Mae. **Educação em museus: termos que revelam preconceitos**. Diálogos entre arte e público, Recife, v. 1, p. 30-34, 2008.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação em um museu de arte**. Revista da Usp, São Paulo, n 2, p.125-132, jun. 1989.
- BARBOSA, Neília Marcelina; OLIVEIRA, Anna Luiza Barcellos de; TICLE, Maria Letícia Silva. **Ação Educativa em Museus: Caderno 04**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus e Artes Visuais de Minas Gerais, 2010.
- CAMNITZER, Luiz. Introdução. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; CAMNITZER, Luis (org.). **Educação para a arte, arte para a educação**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea uma introdução**. SP: Martins, 2005.
- CERVETTO, Renata; LÓPEZ, Miguel. (Org.), et al. **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. Editora: Edições Sesc; Edição: 1, 2018.
- FARIAS, Agnaldo. **Entre a potência da arte e sua ativação cultural: a curadoria educativa**. In: MARTINS, Mirian Celeste, EGAS, Olga e SCHULTZE, Ana. Mediando [con]tatos com arte e cultura. São Paulo: Pós-graduação do Instituto de Artes/Unesp, 2007, p. 67.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- HOFF, Mônica. **Curadoria pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa da Bienal do Mercosul**. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (Orgs.). Pedagogia no campo expandido. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. p.113-123.
- MARANDINO, Martha. (Org.), **Educação em museus: a mediação em foco** - São Paulo, SP: Geenf / FEUSP, 2008.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

- MARTINEZ, Elisa de Souza. **Curadoria e expografia em abordagem semiótica**. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/002.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2020.
- MARTINS, Luciana Conrado. (Org.), **Que público é esse? Formação de públicos de Museus e Centros Culturais...** [et al.]. – 1. ed. - São Paulo: Percebe, 2013.
- MARTINS, Miriam. Celeste. **Mediação: estudos iniciais de um conceito**. Blogspot.com. 27 de Junho. 2007, pág. 76. Disponível em: <http://equipearte.blogspot.com/2007/06/mediaoestudos-iniciais-de-um-conceito.html>. Acesso em: 26 out. 2020.
- MARTINS, Mirian Celeste (coord.). **Curadoria educativa: inventando conversas. Reflexão e Ação** – Revista do Departamento de Educação/UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, jan/jun 2006, p.9-27. Disponível em: http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_Texto_Curadoria-Educativa.pdf. Acesso em: 10 out. 2020.
- MARTINS, Mirian Celeste. **Curadoria educativa: dispositivos para encontros**. In: Pensar juntos mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos. 2. ed. /organização de Mirian Celeste Martins. – São Paulo: Terracota Editora, 2018. – (Série &arte&educação&cultura&).
- MARTINS, Mirian Celeste. In; **Caderno da Política Nacional de Educação Museal - PNEM**, 2018. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2020.
- MARTINS, Mirian Celeste. **Pensar juntos mediação cultural: [entre]laçando experiências e conceitos**. São Paulo: Terra Cota Editora, 2014.
- MÖRSCH, Carmen. **Time for Cultural Mediation**. Zurich: Institute for Art Education of Zurich University of Arts, 2012. Disponível em: <https://prohelvetia.ch/app/uploads/2017/09/tfcm_0_complete_publication.pdf>. Acesso em: 25 out. 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Editora: WMF Martins Fontes. SP. 2012.
- SHEIKH, Simon. **Sobre a produção de públicos ou: arte e política em um mundo fragmentado**. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; CAMNITZER, Luis (org.). Educação para a arte, arte para a educação. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.
- TOJAL, Amanda Fonseca. **Políticas públicas de inclusão e públicos especiais em museus**. Tese de Doutorado em Ciências da informação. ECA/USP: 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-19032008-183924/publico/AmandaTojal.pdf>. Acesso em: 08 out. 2020.
- VERGARA, Luiz Guilherme. **Curadoria educativa: Percepção Imaginativa/Consciência do Olhar**. In: Caderno de Mediação. Pablo Helguera (org.). Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 57-60.
- VERGARA, Luiz Guilherme. **Curadorias Educativas**. Rio de Janeiro- Anais ANPAP, 1996. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/105.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2020.

Referências Culturais do Município de Ibirité: As práticas pedagógicas da Helena Antipoff em um diálogo com o texto expográfico do Museu Helena Antipoff

Cultural References of the Municipality of Ibirité: Helena Antipoff pedagogical practices in a dialogue with the exhibition text of the Helena Antipoff Museum

Luísa Teixeira Andrade

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (Fae/UFGM);
Profa. da Faculdade de Educação, Ibirite UEMG
Email: lteixeiraa@hotmail.com



Paula Dantas de Oliveira Pelitzer

Graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado de Minas Gerais
Email: paula.pelizer@gmail.com



Vagna Aparecida Carvalho Pereira

Graduada em Pedagogia pela Universidade do Estado de Minas Gerais
Email: carvalhovagna123@gmail.com



Recebido em: 10/11/2019 – Aceito em 31/12/2019

Resumo: Esse trabalho compõe uma das dimensões da pesquisa “Bens culturais de natureza material e imaterial do Município de Ibirité: pesquisa e produção de inventários e materiais didáticos” desenvolvida durante os anos de 2018 e 2019 na Universidade do Estado de Minas Gerais que buscou construir um inventário de bens culturais de Ibirité a partir de uma perspectiva ampliada de patrimônio que inclui bens de natureza material e imaterial e sujeitos sociais diversos. Investigando os bens culturais do município de Ibirité, chegamos à Fundação Helena Antipoff e às práticas educativas protagonizadas por Helena Antipoff no contexto da fazenda do Rosário como bens imateriais significativos do Município de Ibirité e merecedores de análise pormenorizada ao conter princípios pedagógicos que sustentam os pilares da educação atual. Desse modo, neste artigo ajustamos nossas lentes para as práticas educativas implementadas por Helena Antipoff e para as relações que o texto expográfico do Museu Helena Antipoff, localizado na Fundação, estabelece com tais práticas. Nosso estudo de cunho exploratório constatou a notória influência de Helena Antipoff na vida dos cidadãos ibiritenses bem como o papel significativo do Museu para a continuidade do legado da Helena Antipoff nas práticas educacionais locais e no Brasil.

Palavras-chave: Práticas Pedagógicas; Helena Antipoff; Espaço Museal

Abstract: This work consists of one of the dimensions of “Cultural material and immaterial heritage of the municipality of Ibirité: research and production of inventories and teaching materials” research developed during the years 2018 and 2019 at the State University of Minas Gerais that sought to build an inventory cultural assets of Ibirité from an expanded perspective of heritage that includes material and immaterial heritage and diverse social subjects. Investigating the cultural assets of the municipality of Ibirité, we reached the Helena Antipoff Foundation and the educational practices carried out by Helena Antipoff in the context of Fazenda do Rosário as significant immaterial assets of the Municipality of Ibirité. Thus, in this article, we adjust our lenses for the educational practices implemented by Helena Antipoff and for the relations that the Helena Antipoff Museum’s expographic text, located at the Foundation, establishes with such practices. Our exploratory study found Helena Antipoff’s notorious influence on the lives of Ibirité citizens as well as the Museum’s significant role in continuing Helena Antipoff’s legacy in local educational practices and in Brazil.

Keywords: Pedagogical Practices; Helena Antipoff; Museums

Introdução

Pensar em Patrimônio agora é pensar com transcendência, além das paredes, além dos quintais, além das fronteiras. É incluir as gentes, os costumes, os sabores, os saberes. Não mais somente as edificações históricas, os sítios de pedra e cal. Patrimônio também é o suor, o sonho, o som, a dança, o jeito, a ginga, a energia vital e todas as formas de espiritualidade da nossa gente. O intangível, o imaterial” (Gilberto Gil).¹

No campo do patrimônio cultural, durante décadas, predominou no Brasil, uma atuação preservacionista atrelada aos bens de *pedra e cal*: igrejas, prédios, conjuntos urbanos, monumentos. Nos últimos anos, contudo, o debate sobre o tema se expandiu. As portas do patrimônio cultural foram forçadas por novos sujeitos sociais, que puseram em marcha a reformulação do conceito. O decreto 3.551, de 2000, que institui o inventário e o registro dos patrimônios imateriais e intangíveis, consagra a nova perspectiva. A concepção iluminista de cultura como civilização e erudição dá lugar a um conceito antropológico, no qual a diversidade figura como eixo. Nesse contexto, segmentos sociais diversos reivindicam lugar de destaque para manifestações culturais distintas. As grandes narrativas nacionais e épicas fraquejam, ao mesmo tempo em que as narrativas urbanas, regionais e locais entram em cena. Amplia-se o acesso e registro de narrativas locais por uma micro-história (REVEL, 1998), renovando-se os discursos e estratégias de utilização dos bens culturais para as práticas didático-pedagógicas.

Na confluência dessas mudanças, emerge esse trabalho que compõe uma das dimensões da pesquisa “Bens culturais de natureza material e imaterial do Município de Ibitité: pesquisa e produção de inventários e materiais didáticos” desenvolvida durante os anos de 2018 e 2019 na Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Ibitité sob nossa coordenação e participação como bolsistas de Iniciação Científica. Esta pesquisa teve como objetivo construir um inventário de bens culturais de Ibitité a partir dessa perspectiva ampliada de patrimônio que inclui bens de natureza material e imaterial e sujeitos sociais diversos. Essa perspectiva ampliada sustenta-se em estudos desenvolvidos por autores e publicações de trabalhos que, direta ou indiretamente, problematiza[ra]m o estudo das práticas educativas de memória e de patrimônio sob a ótica da História local: Mario Chagas, Marta Abreu, Francisco Regis Ramos; Júnia Sales Pereira, Lana Mara Siman, entre outros². Para construir esses inventários emergimos nas práticas culturais dos sujeitos sociais de Ibitité, a partir de pesquisa de campo e documental, buscando desvelar patrimônios, práticas de memória que conformam as identidades locais e que não se resumem aos sítios de pedra e cal. O convite da pesquisa foi pensar na dimensão simbólica desses sítios de pedra e cal para os sujeitos sociais e a memória local de Ibitité, além de dar voz a outros patrimônios, muitas vezes invisíveis, que conformam o cotidiano e as práticas culturais das “gentes” de Ibitité como os “costumes”, os “saberes”, os “sabores” a que chama atenção o então ministro da cultura Gilberto Gil na epígrafe acima.

Investigando os bens culturais, materiais e imateriais do município de Ibitité, chegamos à Fundação Helena Antipoff. Pesquisando a Fundação, identificamos práticas educativas protagonizadas por Helena Antipoff no contexto da fazenda do Rosário como bens imateriais significativos do Município de Ibitité e merecedores de análise pormenorizada ao conter princípios pedagógicos que sustentam os pilares da educação atual. Desse modo, neste artigo ajustamos nossas lentes para

¹ Este depoimento de Gilberto Gil encontra-se no artigo Educação e Patrimônio Cultural: por uma nova atitude, de Luiz Fernando de Almeida, atual presidente do IPHAN/Ministério da Cultura, publicado na Revista Por Dentro da História, ano I, no I, Contagem Prefeitura Municipal de Contagem.

² Esta proposta de pesquisa está vinculada ao Grupo de Pesquisa CNPq “Polis e Mnemosine: cidade, memória e educação”, do programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Minas Gerais, sob coordenação da professora Lana Mara de Castro Siman.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

a práticas educativas implementadas por Helena Antipoff e para as relações que o texto expográfico do Museu Helena Antipoff, localizado na Fundação, estabelece com tais práticas. No entanto, antes de focar o objeto deste artigo, percorreremos o trajeto da pesquisa até chegar na Fundação Helena Antipoff.

Bens Culturais de Natureza Material e Imaterial do Município de Ibitaré

Para realizar o inventário fizemos observações de campo dos bens culturais, materiais e imateriais do município, utilizando-se da descrição etnográfica nos diários de campo após as visitas realizadas. Através da observação direta foi possível realizar a entrevista, dentro de uma perspectiva de participação-observação, com um dos agentes do setor público da área de Patrimônio histórico e cultural do Município de Ibitaré.

Os referenciais teóricos considerados como base para inventário e análise dos Bens culturais de natureza material e imaterial do Município de Ibitaré foram: O manual de Inventário do Patrimônio Cultural do IPHAN e as diretrizes do Programa de Educação Patrimonial do IEPHA. O texto “*Inventário Nacional de Referências Culturais*”, que faz parte de um manual de aplicação do departamento de identificação e documentação IPHAN, trouxe discussão sobre a identificação de novos bens culturais representativos dos diferentes grupos sociais e a construção de instrumentos e métodos adequados a sua pesquisa e valorização. Após a promulgação da Constituição de 1988 houve a necessidade de superar a dicotomia entre os bens de pedra e cal e as demais manifestações culturais do cotidiano. No ano de 1995, o Departamento de Identificação e Documentação (DID) patrocinou um encontro de inventários de conhecimento no Rio de Janeiro, com a apresentação e exposição de experiências de inventários. No mesmo trabalho, em parceria com a Superintendência Regional de Minas Gerais, o DID realizou uma experiência de Inventário de Referências Culturais. No ano de 1997 foi realizado também o seminário do Patrimônio Imaterial. Todos esses movimentos foram responsáveis para, a partir da década de 70, a mudança dos critérios adotados pelo IPHAN para definição de patrimônio. Cria-se então o termo “referências culturais”, para abordar uma visão da cultura que enfatiza a diversidade e não somente a produção material, como também dos sentidos e valores atribuídos pelos diferentes sujeitos a bens e práticas sociais. Só se constitui referências culturais quando são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintivas por sujeitos definidos.

São considerados como patrimônios culturais de Ibitaré, segundo relatórios públicos e inventários de tombamento com base nas novas referências culturais: *Festa do Milho; Congado; Folia de Reis; Capela Nossa Senhora do Rosário; Gruta de Nossa Senhora Aparecida; Museu da Estação Ferroviária de Ibitaré; Fundação Helena Antipoff; Altar do Santíssimo Sacramento; Fazenda Mato Grosso; Casa Sede ADAVE e Túmulo Helena Antipoff*. A Festa do Milho foi criada em 1948 por inspiração de Helena Antipoff na Fazenda do Rosário como consagração do trabalho de campo. O Congado tem origem incerta na cidade de Ibitaré, segundo relatos de antigos moradores no século passado. Sobre a Folia de Reis em Ibitaré, existe um grupo intitulado “Folia de Reis Jesus, Maria e José”, mantido pelo senhor Lindolfo dos Santos e o filho Adolfo dos Santos. A Capela Nossa Senhora do Rosário localiza-se no Bairro do Rosário, na Associação Pestalozzi em Minas Gerais pertencente à Fazenda do Rosário, e sua construção teve início em 1942. A Gruta de Nossa Senhora Aparecida foi criada com a remoção de um cruzeiro existente no local, nos anos de 1967 e 1970, quando o padre José Campos Taitson sugeriu que o prefeito construísse uma gruta em

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

homenagem a Nossa Senhora. O Museu da Estação Ferroviária de Ibitité encontra-se na Estação inaugurada em 1917, e em 1973 passou a ser ponto de saída do Ramal Águas Claras, construído pela RFSA para carregamento de minério. São patrimônios culturais do Município de Ibitité também: Altar do Santíssimo Sacramento, Fazenda Mato Grosso, Casa Sede ADAVE e a Fundação Helena Antipoff, que será foco de análise do próximo subitem.

A Fundação Helena Antipoff

Pincer (2008), relata que em 1950 foi criado o Serviço de Orientação Técnica – SOTER – para escolas de áreas rurais e a chefia foi entregue à professora Helena Antipoff, até 1953. Entre 1949 e 1955, aconteceram na Fazenda do Rosário – Ibitité, seminários brasileiros de Educação Rural com o objetivo de debater problemas rurais e buscar melhoria do ensino e formação para desenvolvimento de recursos humanos. O seminário realizado em 1951 reuniu educadores de várias regiões do Brasil, e durante os trabalhos foi elaborado o projeto do Instituto de Educação Rural – ISER – que, em 14 de agosto de 1955, se tornou realidade. Em consequência da aprovação do Projeto do ISER pelo então Secretário de Estado da Educação, Dr. Odilon Behrens, e por exigência do MEC. Para Pincer (2008, p. 48) “A aprovação do projeto se deu pelo então Secretário de Estado da Educação, Odilon Behrens, que, por exigência do Ministério da Educação, adquiriu uma gleba de 73. 130 m², para a construção do prédio”.

Ainda segundo Pincer (2008), a construção da Fundação foi iniciada com verba do Fundo Nacional do Ensino Primário, através do INEP e, em 14 de agosto de 1955, o prédio foi oficialmente inaugurado. A autora também expõe que em setembro de 1968, o Dr. Samuel da Rocha Barros, membro do Conselho Estadual de Educação e diretor do Ensino Médio e Superior da Secretaria de Estado da Educação, empenhou sua palavra em legalizar a situação do ISER, transformando-o em uma Fundação Estadual de Educação Rural, conforme aconteceu através da Lei no 5.446, de 25 de maio de 1970, que criou a Fundação Estadual de Educação Rural Helena Antipoff – FEER – denominada Fundação Helena Antipoff pela Lei no 7.303, de 21 de julho de 1978. Seguindo a disposição tradicional das escolas desta época, o prédio da Fundação Helena Antipoff apresenta pavilhões com extensos corredores de acesso às salas de aula.

O Museu Helena Antipoff, situado na fundação de mesmo nome, mantém acervo arquivístico, bibliográfico e tridimensional relacionado à vida e obra da pesquisadora Helena Antipoff. A Fundação Estadual de Educação Rural “Helena Antipoff”, transformou o local e moradia da Professora em “Sala Helena Antipoff”. O que está nesse ambiente foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Paisagístico de Ibitité, ato publicado em 15 de janeiro de 2003 no Minas Gerais - caderno I - com o Extrato do Decreto n.º 1.895, 27/12/2002. O espaço está dividido em três salas: Sala Helena Antipoff, onde há documentos textuais, bibliográficos, iconográficos e tridimensionais que dizem sobre a trajetória de vida de Antipoff; sala de processamento técnico, e consulta ao acervo e sala de consulta ao acervo onde é feito o levantamento, seleção e organização dos artefatos; sala de exposições, que detém uma exposição da trajetória de Helena Antipoff.

O memorial abriga fotografias, documentos e medalhas recebidas por Helena Antipoff, é aberto para visitação e consulta e não é permitido nenhum tipo de empréstimo do material exposto. Dentre o rico acervo presente no Museu Helena Antipoff, alguns materiais que dizem respeito às práticas pedagógicas estabelecidas por Helena Antipoff são peça chave do entendimento acerca de sua ação educativa. Cita-se: *escrita em diários, criação de clubes e escrita em cadernetas*. Considerando-

se a educação como sendo um dos mais incisivos fatores na transformação radical do meio físico e espiritual, a formação e o aperfeiçoamento dos educadores deveria se dar como um forte incremento para que neles a sociedade possa encontrar guias seguros para a população infantil e para os milhões de adultos, abandonados no campo à sua própria sorte.

Práticas Educativas da Helena Antipoff como Referências Culturais do Município de Ibitaré

Conforme atesta Andrade (2006), a Reforma Francisco Campos e Mario Casasanta que surge em 1927 apresentava preocupação com a formação regular do professor para ensino rural, dando atenção ao ensino primário e normal. Corroborando com as ideias de Andrade (2006) e com o Ruralismo Pedagógico (corrente de pensamento que teve como objetivo a propagação de uma escolarização que tornasse o homem integrado e fixado ao campo) os processos pedagógicos deveriam ser ativos e haver a difusão racional do ensino rural.

É nesse contexto que a educadora Helena Antipoff desponta no papel de nortear as práticas de formação dos docentes para o ensino rural. Segundo Andrade (2006), o pensamento filosófico-pedagógico de Helena Antipoff destacava a ênfase na atividade e na autonomia do educando; na atitude democrática; no respeito à diferença; na fé na ciência como instrumento de melhoria de vida e na integração entre a escola e a vida prática cotidiana. Além disso, o trabalho pedagógico deveria ser desenvolvido por meio do método de projetos, em que buscava-se tornar mais significativa a aprendizagem. Assim, as práticas de formação se baseavam na experimentação natural (LAZURSKY, 1910) e a didática deveria ser menos “livresca”, baseada na prática com explicação e aplicação.

Helena Antipoff tinha um dos fundamentos de sua prática na escrita de diários pelas futuras professoras. Nossas análises das escritas nos diários evidenciaram a existência de um padrão estrutural: as alunas deveriam registrar manifestações do tempo, as atividades realizadas e os acontecimentos do cotidiano. Ao final de cada relato, elas manifestavam sua subjetividade por meio da escrita de um fato alegre ou triste. Após a escrita nos diários coletivos, acontecia o exercício de leitura em voz alta do que haviam registrado. Essa leitura ocorria no horário das refeições, o que apresentava mais uma forma de socialização do grupo.

Os diários representavam importante dispositivo de formação do futuro professor, porque desenvolviam o hábito de observação. Eles tinham preocupação com o corpo, com a socialização e com o “aprender fazendo”, princípio caro a pedagogia antipoffiana. Nesse contexto, a escola recebia papel de instituição formadora moral, cultural e profissional de futuros professores rurais. As práticas (religiosas, culturais, cívicas e sociais) no campo formativo teriam o papel de formar os professores enquanto seres humanos e seriam voltadas para aquisição de técnicas e hábito de trabalhos, para a ampliação de conhecimentos e para o desenvolvimento de hábitos de estudo e trabalho em equipe. Os diários deveriam acostumar os jovens na atenção à quantidade de fatos, elencando sua maior ou menor importância. Buscavam também proporcionar momentos de meditação sobre as relações interpessoais, auxiliando na formação de bons hábitos de observação e pensamento lógico disciplinado.

Para Antipoff (1948), a finalidade dos diários era de que os professores atuando em suas comunidades, levassem a prática de escrita para seus alunos, em que ele se tornaria instrumento de conhecimento dos educandos e seus interesses, o que acarretaria um melhor atendimento às suas

necessidades. As leituras dos relatos nos diários foram passíveis de uma análise onde pôde ser verificada a repetição de algumas práticas. Citam-se práticas de formação enquanto seres humanos: as missas, rezas de terço, comemoração de datas típicas, ginástica, leitura dos diários, instituições escolares; práticas para o desenvolvimento de técnicas de trabalho como limpeza, trabalho de cuidado com a horta, jardim e animais; e práticas para ampliação do conhecimento como tempo para estudo, excursões, festas e participação nos clubes.

Andrade (2006) afirma que Festa do Milho, instaurada por Helena Antipoff, é uma prática do Município até os dias atuais, e teve como objetivo principal em sua gênese o estímulo do amor ao campo, servindo como recurso pedagógico e buscando incluir o homem no meio ao qual está inserido, além da criação de insumos e ferramentas para o trabalho no campo. Já os Clubes formados na Fazenda do Rosário, identificados nos diários e analisados, se constituíam como atividades extraclasse destinadas ao alcance dos fins pedagógicos propostos pela escola, com o intuito de desenvolver nas alunas o espírito de iniciativa, cooperação e comportamentos democráticos, valores cívicos e sociais compatíveis com uma sociedade democrática. As alunas escolhiam à qual clube pertenceriam, podendo participar de um ou mais clubes. As atividades realizadas nos clubes envolviam quase sempre prestação de serviços à comunidade que residia próxima à Fazenda do Rosário. Os clubes eram classificados e descritos da seguinte forma:

“Clube Agrícola – É uma das atividades mais capazes, a contribuir para o desenvolvimento do meio rural, pela valorização do ambiente. É, pois, através de nosso Clube que estamos aprendendo a cultivar a terra de um modo racional, a conhecer o grande valor da agricultura para que futuramente saibamos inculcar no espírito de nossos alunos, o amor à terra e um trato carinhoso às plantas e aos animais, para obterem a subsistência sua e de sua família. O clube se reúne quinzenalmente para apresentação de relatórios, trabalhos realizados, comentários, sugestões e apreciação do resultado financeiro. É através desses trabalhos que adquirimos as primeiras noções de responsabilidade, de cooperação numa atividade coletiva, a qual nos desperta também o interesse pelos trabalhos lucrativos, inspirando-nos o gosto pela vida no campo e, por conseguinte, transformando os nossos ideais que, por falta de orientação, eram voltados para as atrações da cidade. (Ilza Ferreira Diniz, *Jornal Juventude Ruralista*, Ano III, No XVII, 1952)

Grêmio Literário – O principal objetivo do Grêmio é desenvolver o gosto pela língua, promovendo o seu apuro e enriquecimento. Vale-se para isso, da biblioteca que possui quase mil volumes. O Grêmio Literário mantém o jornal da Escola “*Juventude Ruralista*”, criado em 1949 (ano da fundação da Escola). Esse jornal foi a princípio, manuscrito. Hoje é datilografado e ilustrado pelas alunas.

Clube Esportivo – Este é o único clube que percebe dos sócios uma contribuição mensal, para a compra de material esportivo. Reúne seus sócios aos sábados, para treinos das diversas modalidades de jogos, ou simplesmente para recreação.

Clube de Economia Doméstica – ou “*Dona de Casa*”, trata da fiscalização do trabalho de limpeza e da cozinha. Prepara pratos novos. Colhe sugestões para a melhoria do trabalho e transmite-os a diretora da Escola.

Clube de Matemática – proporciona estudo em conjunto ou em turma, de acordo

com a preferência dos alunos. Dá oportunidade aos alunos mais adiantados de fazerem outros estudos além do que é exigido no programa normal e, cooperar com os alunos mais fracos na matemática, para que estes alcancem melhor nível.

Clube de Geografia – não promove reuniões regulares, visa um estudo mais perfeito da geografia, incumbe-se da distribuição de assuntos geográficos que são recortados de jornais; da confecção de mapas necessários aos diversos estudos geográficos, organiza programas de estudos para excursões, etc.

Clube Espiritual – foi criado pelas alunas. Não se reúne em ocasiões determinadas, mas, quando se faz necessário, sob a orientação de uma professora conselheira. Este clube cuida da formação moral e espiritual de seus sócios” (Iolanda F. Marcondes, *Jornal Juventude Ruralista*, Ano III, n. XVII, 1952 *Apud* Andrade, 2006, p. 132)

Também foram analisadas as cadernetas das alunas dos cursos de aperfeiçoamento que também eram oferecidos na Fazenda do Rosário, sob coordenação de Helena Antipoff. Essas cadernetas continham 50 páginas e serviam como ferramenta de avaliação do curso de Aperfeiçoamento por parte das alunas. As cadernetas tinham o papel de tornar possível às alunas a reflexão das práticas tidas durante o curso e suas contribuições para a formação das professoras-alunas, servindo também de material de apoio para futuras consultas ao decorrer das práticas escolares. Além disso, as cadernetas auxiliavam na melhoria do curso, visto que, as alunas registraram suas apreciações e sugestões de mudanças. Em caráter obrigatório, nessas cadernetas as alunas faziam registros sobre as percepções acerca do curso, sobre o relacionamento com professores e alunos, sobre as disciplinas e práticas que mais as interessavam, e teciam um panorama geral da estadia no curso.

Conforme explicitado por Pincer (2008) e averiguado nas análises, todas as cadernetas continham os seguintes itens: 1) *Primeiras orientações sobre o curso nas palavras de Helena Antipoff; Dados individuais do autor da caderneta*, 2) *Primeiras impressões do autor sobre o ISER (reflexões e período de adaptação)*, 3) *Cargos ou funções desempenhadas durante o curso*; 4) *Diários que foram feitos e em quais páginas estavam os relatos*; 5) *Avaliação do espaço do curso*; 6) *Avaliação sobre a organização e práticas do curso (atividades, clubes, exercícios, trabalhos executados, datas comemorativas, higiene, horário)*, 7) *Professores e demais colegas com maior influência*; 8) *Sugestões para melhoramento do curso*; 9) *Reflexões sobre a influência que o curso trouxe na vida do aluno*; 10) *Atividades que pretendiam levar para o campo de atuação quando regressassem às escolas*.

As cadernetas apresentavam um texto inicial nos dizeres Helena Antipoff, conforme transcrição realizada, a saber: “*Esta caderneta acompanhará você em suas atividades no ISER. Em passeios e diversões, em exercícios livremente escolhidos, em atividades comuns a todos os companheiros ou através de cargos de confiança e de destaque conseguidos por seu mérito pessoal. Ela refletirá com fidelidade sua passagem por este instituto. Quando terminar sua estada neste pedaço do Brasil, que é útil a você, quando já não estiver mais no meio dos rosarianos, ficará de você um retrato singelo e a lembrança daquele período de sua existência em que colaborou com o ISER em prol de um Brasil mais próspero e de um mundo melhor. Se você desejar tirar uma cópia desta caderneta, nós nos aconselhamos, pois poderá servir de lembrança e sugestão para semelhante registro em sua escola.*”

Enfim, este trabalho nos possibilitou inferir que as práticas implementadas por Helena Antipoff na Fazenda do Rosário tinham como objetivo inserir os alunos nas atividades propostas de modo a possibilitarem que estes se sentissem parte do processo de maneira democrática, crítica e reflexiva. A escrita nos diários e nas cadernetas diz muito sobre essas características, uma vez que permitiam essa reflexão mais aprofundada sobre o que era proposto e sobre a vida no dia-a-dia e serviam de instrumento de consulta para repensar e reelaborar aquilo que considerassem adequado para adaptação em sala de aula com seus próprios alunos. O valor democrático dos clubes também é um ponto forte para se pensar essas práticas, considerando a responsabilidade das alunas para manutenção das propostas pedagógicas e resultados de trabalhos sociais na Fazenda do Rosário.

Diálogo entre as Práticas Pedagógicas da Helena Antipoff e o Texto Expográfico do Museu Helena Antipoff

Levando em consideração as práticas pedagógicas realizadas por Antipoff, identificadas em nossas análises dos materiais pedagógicos utilizados, buscamos refletir sobre a maneira como essas práticas são abordadas pelo Museu Helena Antipoff enquanto referência cultural e patrimônio imaterial do município de Ibirité, em face a condução e disposição dos objetos históricos expostos no museu.

Para tal tarefa, partiremos do texto expográfico construído pelo acervo do museu Helena Antipoff. Conforme atesta Voltolini (2019), a expografia é um conceito de 1993 cunhado por André Desvallées, que “refere-se às técnicas voltadas para concepção, organização e manutenção do espaço expositivo.” (VOLTOLINI, 2019, p.70). Assim, para o autor:

A expografia então, através de abordagens como circuito expositivo, iluminação, cores, suportes, sinalização, tecnologias midiáticas, textos, ambientes, comunicação visual, entre outros, visa estabelecer uma forma de linguagem entre os objetos expostos e o visitante, estabelecendo aí, uma relação entre ambos. Através desta relação entre o sujeito (visitante) e o objeto, a comunicação do discurso a qual a exposição se propõe, pode ocorrer. (VOLTOLINI, 2019, p. 70)

Nesse sentido, os elementos organizacionais dos objetos históricos presentes no museu, bem como a estruturação visual destes, dão palco para a inferência das práticas pedagógicas realizadas por Helena Antipoff. Observou-se ênfase nos diários, cadernetas, cartas e obras de Helena Antipoff, identificados logo na entrada da sala de exposições. De maneira implícita, sem a ajuda da exposição orientada – por meio da linguagem não verbal – esses objetos fornecem subsídios para entendermos as atribuições dadas aos alunos e professores, tão caras as práticas antipoffianas. Além da ênfase nesses objetos, existe a presença de escritos dispostos nas paredes que contam aspectos da história da chegada da educadora russa a Ibirité e de sua trajetória.

A exposição mediada segue um roteiro de planejamento que varia de acordo com a faixa etária. Assim, o(a) orientador(a) responsável por mostrar todo o acervo apresenta as informações de maneira que seja possível compreender sucintamente toda a vida e obra de Antipoff e seus feitos para o município de Ibirité. Partindo de tal pressuposto, é possível entender que a verbalização do “texto” expográfico é o que dá forma à compreensão contundente das práticas pedagógicas de Helena Antipoff. É por isso que as atribuições de sentido das práticas pedagógicas em relação àquele material, só se realizam mediante à explanação de sua biografia. (YASSUDA, 2009)

Dessa forma, o objeto de museu demonstra não ser apenas uma representação física da memória, operando como um elo entre o passado e o presente. Reverte-se a ele outra função, a de fonte ou suporte de informação. O fato de ter sido escolhido para ser preservado entre tantos outros que não o foram, e colocado fora do circuito da utilidade prática, prestando-se a uma nova função simbólica, a de representar, faz dele uma espécie de “reliquia” em que espectadores curiosos e sedentos de informação tentam identificar algo em suas bagagens de conhecimento prévio. (YASSUDA, 2009, p.72)

Assim, o museu Helena Antipoff assume o papel de mediador entre o visitante e o acervo, criando oportunidades para despertar nos visitantes a curiosidade pelo conhecimento presente naqueles objetos e, a partir deles, tecer reflexões sobre os modelos educacionais e pedagógicos da pedagogia antipoffiana e seu legado cultural. Assim, nosso estudo de cunho exploratório constatou que o texto expográfico do Museu Helena Antipoff contribui para a identificação por meio dos visitantes das práticas pedagógicas de Helena Antipoff, trazendo subsídios para a valorização e o resgate da memória das práticas construídas pela psicóloga e educadora russa. Além do reconhecimento de suas práticas como parte da História nacional nas áreas de Psicologia e Educação, o texto do Museu Helena Antipoff valoriza os conhecimentos construídos coletivamente por comunidades brasileiras em contexto rural, e viabiliza um espaço para encontro de tempos e entrelaçamento de memórias. As exposições mediadas e projetos desenvolvidos neste espaço de conhecimento apresentam possibilidades de alinhamento à recente proposta de Educação Patrimonial e concepção de referências culturais, viabilizando um contato direto e alinhamento dos objetos geradores desta narrativa às experiências materializadas em fontes escritas.

Considerações Finais

Esse trabalho buscou revelar como as práticas de Helena Antipoff podem de fato ser consideradas referências culturais no Município de Ibirité por seu caráter democratizador e libertador, e por incluir os sujeitos nos locais aos quais estavam inseridos. Nesse sentido, constatamos a ênfase dada por Helena Antipoff às atividades que desenvolviam autonomia, atitudes democráticas, respeito às diferenças, fé na ciência como instrumento de melhoria de vida, integração entre a escola e vida cotidiana. Para ela, o ensino deveria fazer com que o homem se adaptasse ao meio em que se insere. A escrita nos diários, assim como das cadernetas, também foram importantes dispositivos de formação, pois contribuíram para o desenvolvimento de habilidades de pesquisa e observação. Já os clubes formados na Fazenda do Rosário tiveram importante papel no desenvolvimento de comportamentos democráticos pelos jovens.

A leitura do “texto” expográfico do Museu Helena Antipoff também nos permitiu aferir sobre como as práticas de Antipoff têm sido tratadas conforme a exposição e explanação dos objetos de memória presentes no museu. Pudemos perceber que a maneira como a visita é conduzida, possibilita a compreensão das práticas pedagógicas de Antipoff enquanto um importante instrumento educacional e uma *referência cultural* para o município de Ibirité, que por meio das orientações da educadora e psicóloga Russa puderam traçar trajetórias de respeito e preservação dos bens culturais de natureza imaterial, bem como todo o conhecimento produzido e estudado no contexto rural.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

O museu Helena Antipoff contribui para a perpetuação da história e das práticas pedagógicas de Antipoff, permitindo o desenvolvimento de críticas e a formulação de inferências sobre os modelos seguidos ao longo dos anos na área da Educação no Brasil, e como as atribuições dadas aos educadores até 1974 eram seguidas com vista a formar exímios profissionais da educação.

À título de conclusão, é notória a influência que essa educadora teve na vida dos cidadãos ibiritenses, tornando esses indivíduos aptos para atuação no campo, valorizando sua cultura e resgatando a memória de tradições e valores da cidade. Desse modo, é importante que o Museu continue assumindo seu papel de preservação, pesquisa e comunicação dessas práticas que contribuem para o reforço das memórias e dos laços de pertencimento dos sujeitos de Ibirité, bem como para a continuidade do legado da Helena Antipoff nas práticas educacionais locais e no Brasil.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Marta e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- ANDRADE, Luísa Teixeira. O ensino de História e os museus: análise de uma experiência educativa realizada no Memorial Minas Gerais Vale In: *Anais do XI Encontro Nacional de Pesquisadores em Ensino de História (ENPEH)*, 2017.
- ANDRADE, Mariza Guerra de. O patrimônio na perspectiva da Diversidade. In: *Livro I Produção de Materiais Didáticos para a Diversidade: Práticas de Memória e Patrimônio numa perspectiva interdisciplinar*. Labepeh/UFMG-Secad/MEC- CAED/UFMG, 2010
- ANDRADE, Therezinha. *O que os diários revelam: Práticas de formação de professoras para a escola rural, curso Normal Regional Sandoval Soares de Azevedo – Ibirité, Minas Gerais, 1956 -1959*. 2006. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Cap. 6. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Educacao_AndradeT_1.pdf&ved=2ahUKEWjhpKiulejvAhVrK7kGHRCqCL8QFjAAegQIAxAC&usq=AOvVaw1yN7WJD33UzAuQjpsdP_tf. Acesso em: 12 ago. 2019.
- CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006. 135 p.
- CORSINO, Maria. *Inventário Nacional de Referências Culturais: manual de aplicação Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto*. - Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000
- FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- FICHAS DE INVENTÁRIO: Ibirité/Minas Gerais inventário de proteção ao acervo cultural estruturas arquitetônicas e urbanísticas. Não publicado
- IEPHA/MG, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. *Manual de diretrizes para a Educação Patrimonial*. Belo Horizonte, MG, 2009
- LUZINETE; Rita. *Conhecendo minha cidade*. Ibirité: Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff. [s.d] Não publicado
- MUYLAERT, Camila Junqueira; SARUBBI, Vicente; GALLO, Paulo Rogério; NETO, Modesto Leite Rolim; REIS, Alberto Olavo Advincola. Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. *Revista Escola de Enfermagem USP*, 2014
- NASSIF, L.; NUNES, M. T. *Formação de professores: diálogos com a experiência antipoffiana*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008
- PEREIRA, J. S; SIMAN, L. M. C.; COSTA, C. M. e NASCIMENTO, S. S. (2007). *Escola e Museu: diálogos e Práticas*. SUM SEC. Belo Horizonte
- PINCER, Valeska de Mello. *A formação de professores nos cursos de treinamento e aperfeiçoamento do Instituto Superior de Educação Rural - ISER - Fazenda do Rosário: 1955 – 1970*. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Educação, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Cap. 3. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Educacao_PincerVM_1.pdf&ved=2ahUKEwiPopKXnjvAhVqIbkGHYZ0CjMQFjAAegQIBBAC&usq=AOvVaw03eVjhV_uI3BeZ2A6YUicY&csid=1617664880714. Acesso em: 12 set. 2019.
- PINHEIRO, Irene de Melo. *O Município de Ibirité* 1.ed. Ibirité: Imprensa Oficial 1990, 307 p.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE IBIRITÉ. *Relatório Setor de Patrimônio Histórico*. Ibirité, 2017
- REIS, Carlos Roberto dos. *A inauguração da Estrada de Ferro Central do Brasil E.F.C.B. Em Ibirité (1917): A*

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

- Concepção de progressivas transformações na localidade com os impulsos da modernização.* Ibirité: Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff. 2005. Não publicado
- SANTIAGO, Ricardo. Da fonte oral à história oral: Debates sobre Legitimidade. *Seculum Revista de História*; João Pessoa, jan/jun, 2008;
- SILVA de, L.V. (1984); *Diretrizes didático filosóficas de Helena Antipoff na formação de recursos humanos para a educação da criança desamparada.* Rio de Janeiro: CNPQ
- SILVA, Lea Valverde da; Orientações para o Desenvolvimento das Atividades Pedagógicas no Curso Normal Regional da Fazenda do Rosário. IN: *Centro de Documentação e Pesquisa Helena Antipoff Coletânea das Obras Escritas de Helena Antipoff.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1992
- SILVEIRA, Éder da Silva. História Oral e memória: pensando um perfil de historiador etnográfico. *Métis: história e cultura*, v. 6, n. 12, p. 3544, jul/dez, 2007.
- SOUSA, Maria Goreti da Silva; CABRAL, Carmen Lúcia de Oliveira. *A narrativa como opção metodológica de pesquisa e formação de professores.* Horizontes, v. 33, n. 2, p. 14915 jul/dez, 2015
- VOLTOLINI, Gustavo. *Expografia e Resistência: um estudo de caso da exposição de longa duração do Memorial da Resistência de São Paulo.* 2019. 120 f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Cap. 4. Disponível em:
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/204707/TCC%20Final%20A5.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- WATANABE, Hiroshy et al. *Várzea do Pantana. Interação e Transmissão: Uma pesquisa Sociológica.* [S.L]: Centro Regional de Pesquisas Educacionais de MG (INEPMEC). [s.d]
- YASSUDA, Sílvia Nathaly. *Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista.* Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciência da Informação, Universidade Estadual Paulista Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília, 2009. Cap. 3. Disponível em:
https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93662/yassuda_sn_me_mar.pdf?sequence=1. Acesso em: 20 abr. 2021.

Exposição Féstejos: um relato sobre a experiência de curadoria Exhibition Festejos: an account of the curatorship experience

Álan Oziel Pires

Mestre em História Social da Cultura, pela UFMG
Historiador da Diretoria de Patrimônio Cultural do Arquivo público de Belo Horizonte.
Email: ps@pbh.gov.br



Marco Antônio Silva

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (Fae/UFMG);
Historiador da Diretoria de Patrimônio Cultural da Fundação Municipal de Cultura da PBH,
Email: marcoa@prof.unibh.br



<https://orcid.org/0000-0001-5032-3711>

Recebido em: 25/06/2020 – Aceito em 14/02/2021

Resumo: Este artigo descreve o processo de curadoria da Exposição fotográfica “Féstejos: o Sagrado afro indígena nas ruas da cidade”, realizada em Belo Horizonte no último semestre de 2020 para promover a valorização do patrimônio cultural afro indígena do município. Apresenta os 4 festejos (Festa de Iemanjá; Festa de Pretos e Pretas Velhas; Pisada de Caboclo; Festa de Pai Benedito) retratados na exposição, os conceitos da análise do discurso que ancoraram a construção da narrativa expográfica, uma breve discussão sobre a invisibilização da comunidade afro-brasileira na historiografia tradicional, a política de Patrimônio Cultural do município de Belo Horizonte, os critérios adotados para seleção da equipe e definição da metodologia curatorial.

Palavras-chave: Patrimônio cultural, Sagrado de matrizes africanas, história e salvaguarda.

Abstract: This article describes the curation process that was used for the Exposition “Féstejos: o Sagrado afro indígena nas ruas da cidade”¹. That exposition took place in Belo Horizonte on 2020’s last semester to promote the African-Brazilian-indigenous cultural heritage’s value on the city. The article presents all 4 celebrations (Iemanjá’s; Pretos e Pretas Velhas; Pisada de Caboclo; Festa de Pai Benedito) showed at the exposition, the speech’s concepts and analysis who anchor the construction of this expographic narrative, a brief discussion about how these communities get forgotten on our traditional historiography, the politics behind Belo Horizonte city’s Cultural Heritage, the criteria adopted in the selection of the team and definition of curation method.

Key-words: Cultural Heritage, indigenous-african sacred, History and safeguard.

¹In the exposition’s title, there is a playing with words: “Fé” means “faith” and “festejos” can be translated as festivals or celebrations, so the word “Féstejos” can be read as “Faith celebrations”.

²Sagrado é o termo que tem se tornado comum entre adeptos dos candomblés, umbandas, povos indígenas e outros segmentos de povos tradicionais, para se referir aos seus credos e atos de fé. Em busca de uma relação entre significante e significado (a palavra e a coisa) mais adequada para se referir às práticas culturais de seus modos de vida, o termo Sagrado vem ganhando espaço em relação ao termo religião. Neste sentido, Sagrado refere-se a um conjunto variado de ações e situações cotidianas expressas e presentes na relação com a ancestralidade e elementos da natureza manifestado por meio da dança, cantos, alimentação e seu preparo, oferendas, rezas, rituais de cura, dentre outras.

³A Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte é um órgão da Fundação Municipal de Cultura que, por sua vez, faz parte da Secretaria Municipal de Cultura do Município de Belo Horizonte.

Introdução

Como conceber uma exposição para divulgar um patrimônio cultural desconstruindo, de forma cafetiva, duros preconceitos? Como demonstrar os elementos essenciais de práticas culturais que constitui o Sagrado² de Matriz africana respeitando e traduzindo a própria lógica vivenciada pelos afro religiosos? Perguntas como estas permearam o processo de concepção da exposição fotográfica “Féstejos: o Sagrado afro indígena nas ruas da cidade”, realizada pela Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público de Belo Horizonte (DPCA)³.

A abertura desta exposição se deu em 16 outubro de 2019, no Centro de Cultura Liberalino Alves de Oliveira, contíguo ao Mercado Popular da Lagoinha, em Belo Horizonte, por ocasião da reunião extraordinária do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural (CDPCM), na qual as Festas de Pretos Velhos e Iemanjá receberam o título de Patrimônio Cultural do Município.

Neste artigo compartilha um pouco da experiência vivenciada no processo de curadoria desta Exposição marcado por um intenso movimento de busca de imagens, formas, palavras, conceitos e epistemologia que permitissem uma abordagem de práticas culturais fortemente presentes em nossas cidades, mas que são, via de regra, marginalizadas e analisadas por meio de categorias que produzem leituras muitas vezes preconceituosas, com pouca ou nenhuma sintonia com a membros da comunidade afro-indígena.

A exposição Féstejos foi uma ação de valorização, promoção e educação pelo patrimônio a partir de bens culturais afro indígenas da capital mineira. A abertura da exposição, como já mencionado, se deu no momento que o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município reconheceu as Festas de Iemanjá e Preto Velho como Patrimônio Cultural de Belo Horizonte. A partir daí, a exposição assumiu também um caráter de ação de Salvaguarda. O termo Salvaguarda refere-se a um conjunto de ações educativas, de divulgação, fomento, valorização, dentre outras medidas, com objetivo de preservar e garantir a manutenção, transmissão e continuidade de existência dos bens culturais reconhecidos como Patrimônio Cultural.

Para realização do evento foi disponibilizado o acervo fotográfico da Secretaria Municipal de Cultural (SMC) e Fundação Municipal de Cultural (FMC) de autoria do fotógrafo Ricardo Laf. A sensibilidade do fotógrafo, que capturou com riqueza e profundidade detalhes marcantes, singelos e representativos das celebrações afro indígenas da cidade, possibilitou um diálogo bastante profundo com os variados aspectos vivenciados pelos participantes nestas festividades.

Celebrações Retratadas na Exposição

Para que se entenda o trabalho curatorial desenvolvido é importante uma breve exposição das celebrações belo-horizontinas retratadas na exposição, a saber: Festas de Pretos Velhos, Festa de Iemanjá, Festa de Pai Benedito e Pisada de Caboclo.

A Festa de Pretos Velhos ocorre anualmente desde 1982, no sábado mais próximo ao dia 13 de maio, no bairro Silveira, na praça Treze de Maio, em reverência aos Pretos Velhos e Pretas Velhas, ancestrais guias da Umbanda. Cabe destacar que a praça que acolhe esta Festa foi construída em 1981 e trata-se de uma conquista das comunidades de terreiro de Belo Horizonte que se mobilizaram em busca de visibilidade, respeito e um lugar para louvar o seu Sagrado. O inventário e os

⁴ O Reconhecimento de um bem como Patrimônio Cultural do Município é precedido de um profundo e complexo inventário que é sistematizado em um Dossiê para orientar os Membros do Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural na avaliação. Neste caso, uma equipe multidisciplinar coordenada pela Diretoria de Patrimônio Cultural e Arquivo Público produziu o inventário e o Dossiê sobre as Festas de Iemanjá e Pretos Velhos em Belo Horizonte.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

estudos produzidos pela equipe multidisciplinar que produziu o dossiê⁴ para a candidatura da festividade ao título de Patrimônio Cultural do município, demonstram que a comunidade afro religiosa compreende esta praça como dotada de axé (energia vital que habita tudo que existe), atribuindo-lhe, assim, um sentido cultural e político. Ali passaram a firmar sua crença reconhecendo este espaço como lugar constituidor de sua identidade se inserindo como cidadãos de direito na partilha do espaço público.

A Festa de Pretos Velhos reúne centenas de afroreligiosos que vão louvar seus ancestrais e pessoas que buscam atendimento nas dezenas de terreiros, das várias partes da cidade e região metropolitana de Belo Horizonte. A festa celebra os ancestrais negros e negras escravizados que chegaram a velhice, os Pretos Velhos e Pretas Velhas. Homens e mulheres idosas que passaram pelos sofrimentos da escravização no Brasil com simplicidade, humildade e paciência acumulando experiência espiritual e sabedoria; qualidades evocadas pelos adeptos da umbanda em prol da caridade. Os atributos sagrados dos Pretos Velhos e Pretas Velhas reúnem variadas tradições religiosas, terapêuticas e são importantes agentes na Umbanda para pessoas que recorrem aos terreiros em busca de curas espirituais, alívio para doenças e outros sofrimentos. **Figura 1** - Louvação aos Pretos Velhos - Festa de Preto de Velhos. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



Figura 2 - Salve a Pemba - Festa de Preto de Velhos. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições



A Festa de Iemanjá, outro festejo presente na Exposição, é realizada anualmente desde 1953 em Belo Horizonte. Esta celebração possui uma relevância histórica para os adeptos do Sagrado afrobrasileiro na capital mineira e é bastante representativa da presença destes rituais sagrados no espaço urbano. Próximo à Praça Dalva Simão - que compõe conjunto moderno da Lagoa da Pampulha, reconhecido, em 2016, pela UNESCO como patrimônio cultural da humanidade - a Festa é destinada a reverência à Iemanjá, que representa para seus adeptos a água, pela qual a vida flui e se faz caminho.

O culto à Iemanjá tem origem africana e foi difundido no Brasil negros escravizados provenientes do povo iorubá que conformou o candomblé da nação Ketu. Seu nome - originário em ioruba: “Yèyéomoejá” - significa “mãe cujos filhos são peixes”. No Brasil, esta orixá também recebe denominações como Janaína, Rainha do Mar, Sereia do Mar, Senhora do Aiocá, Inaê entre outros. Associada ao mar e à lua, Iemanjá, segundo a mitologia ioruba é tida como responsável pelas cabeças, parte do corpo de onde partem as decisões. Na tessitura das tradições afro indígena seu culto também foi articulado com o da Mãe D’Água ou Iara. Uma das divindades mais cultuadas no Brasil, sua imagem é associada à ‘Grande Mãe’. Nos processos de sincretismo religioso encontra no catolicismo par na Virgem Maria.

A Festa de Iemanjá também tem uma importância social para cidade ligada à discussão sobre o espaço público. Isto porque o projeto original do Conjunto Moderno da Pampulha, inaugurado na década de 1940, não previa um espaço para manifestações do Sagrado das religiões de matrizes africanas. A resistente ocupação e a permanência dos adeptos da umbanda e do candomblé, há quase sete décadas, para expressarem ali a sua fé, atribuiu novos sentidos e significados para um espaço tradicional da cidade que não foi pensado para aquele público e para aquele fim. Desta forma, a Festa de Iemanjá marca um processo de transformação de sentidos de lugar e contribui para apropriação plural e democrática do espaço público.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Figura 3 - Louvação à Iemanjá - Festa Iemanjá. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



Figura 4 – Flores para Iemanjá - Festa Iemanjá. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



Figura 5 – Barco de Iemanjá - Festa Iemanjá. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



A Festa de Pai Benedito, que ocorre sempre no último domingo do mês de maio, também presente na Exposição Féstejo. É uma celebração em louvor ao patrono da comunidade quilombola

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Manzo Ngunzo Kaiango, reconhecida em 2018 como Patrimônio Cultural de Belo Horizonte. Realizada há quarenta anos, seguindo os preceitos do candomblé da nação Angola, esta festividade é um marco existencial desta comunidade. Seus membros atribuem a este ancestral, Pai Benedito, que é um Preto Velho, a orientação que os levou a essa porção de terra na qual o povo negro e pobre pudesse buscar a sua ancestralidade. Nesta festividade o quilombo convida a cidade para partilhar a sua cultura expressa no Sagrado, na música, na dança, nos aromas e sabores. É também a ocasião em que este quilombo lembra a história do povo negro que também construiu Belo Horizonte, mas cuja contribuição foi sistematicamente invisibilizada.

A celebração à Pai Benedito é um dos símbolos da resistência negra na cidade. Promove outros seguimentos da cultura afro brasileira, homenageando mestres dos saberes tradicionais confluindo com o congado, capoeira, samba de terreiro e culinária típica afro indígena. Nesta festividade o quilombo Manzo ressalta também a contribuição dos Pretos Velhos como guardiões da memória e da ancestralidade negra.

Figura 6 - Confluências com Guardas de Congado- Festa de Pai Benedito. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



Figura 7 – Apresentações culturais - Festa de Pai Benedito. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.





Foto - Ricardo Laf

Figura 8 – Apresentações culturais - Festa de Pai Benedito. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.

Por fim, a Pisada de Caboclo, celebração realizada no mês de novembro, no Centro de Referência da Cultura Popular e Tradicional Lagoa do Nado, é um exemplo da confluência entre dois Povos Tradicionais, os povos de matrizes afro-brasileira e os indígenas. Os adeptos creem que o festejo é fruto da orientação espiritual de um Caboclo de Umbanda, Caboclo Roxo, e o nome da festa advém de uma cantiga que vale como ensinamento:

“Como é bonita a Pisada de Caboclo,
pisa na aldeia,
no rastro do outro”.

Esta cantiga remete ao aprendizado por meio da oralidade e experiência, escuta/observação/prática, na relação intergeracional dos que convivem no multiverso do Sagrado de matriz africana, mantendo viva a tradição da comunidade.

Para seus participantes a Pisada de Caboclo é testemunho do encontro entre ancestrais negros e indígenas na partilha e reverência do que é Sagrado, ou seja, a natureza, a mãe terra, o alimento que ela nos oferece e os seus elementos que nos constitui. Os atos de festejar, dançar, cantar e alimentar nesta celebração fazem parte de um ciclo, envolto pelas formas de agradecer e acolher a essência da natureza, tratando-a como um parente, alguém próximo.

Esta celebração marca a presença indígena em Belo Horizonte e questiona a folclorização e idealização que deles se têm. A Pisada de Caboclo nos possibilita ver o indígena no meio urbano como sujeito de cultura viva, dinâmica e que, portanto, se adapta, e encontra na cidade o seu sagrado trazendo sua identidade em seu corpo. A festa tem contado com a participação de indígenas Pataxós, Xacriabá, Maxacali, Tikuna (considerados parentes pelos adeptos da Umbanda) e de terreiros de Umbanda; Omolocô; Candomblé de Angola, Ketu, Jeje e Fon.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Figura 9 – Consagração dos alimentos – Pisada de Caboclo. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



Figura 10 – Consagração dos alimentos – Pisada de Caboclo. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



A concepção de Curadoria e o Auditório Social

A apresentação dos festejos, ainda que breve, permite que se vislumbre como são constituídas por diversas referências culturais e simbolismos, enfrentamentos a perseguições e questionamentos da narrativa histórica, dita oficial, acerca de nossa cidade. Referem-se a heranças culturais africanas e indígenas invisibilizadas em nossa formação cultural e possuem um forte caráter político ao se fazerem presentes historicamente no espaço público, mesmo diante de arraigados preconceitos e, muitas vezes, de ações contundentes que tentaram inviabilizar este uso plural da cidade.

Coube à DPCA, nas pessoas dos autores, a curadoria da exposição. Procurou-se apresentar, por um lado, aos visitantes deste evento as relações de afeto entre os participantes, cuidado com o espaço público e respeito intergeracional. Por outro, a força política destes festejos na luta por respeito e reconhecimento dos afro brasileiros como sujeitos de direitos.

Foi necessário um amplo esforço para o estudo, seleção, organização e construção de consensos entre os diversos sujeitos envolvidos no processo curatorial. Um dos fios condutores do processo foi a construção imaginária do interlocutor, ou seja, os visitantes da exposição.

Entendendo a exposição como processo comunicativo, como um texto ser interpretado, algumas noções, conceitos e categorias de análise da linguagem do pensamento do filósofo Mikhail Bakhtin ancoraram as referências teóricas. Para este filósofo, e o grupo de intelectuais que acompanhou sua produção, denominado Círculo, a linguagem é sempre percebida como um constante processo de interação dialógica. Enquanto produto da interação dialógica entre os seres humanos, a linguagem sempre dirige ao outro (BAKHTIN, 1993). Nesse sentido, todo texto compreendido como uma unidade de sentido produzida por um autor e interpretada por um leitor nos mais variados suportes comunicativos vai além da relação entre seus produtores. “Sua constituição e seu significado delineiam-se, também, a partir de sua relação com os destinatários ou, utilizando a terminologia baktiniana, com o seu auditório social” (MIRANDA; ALVIM, 2013, p. 391). Para Bakhtin os interlocutores que compõem o auditório social devem ser compreendidos em sua multiplicidade e heterogeneidade de interesses e expectativas.

Frente a este entendimento mapear o “auditório social” desta exposição tornou-se um exercício *sine qua non* para construção do processo narrativo de comunicação. O público - ou mais apropriadamente os públicos - esperado seria possivelmente composto por grupos de variados perfis. Em tese, a expectativa construída foi a de que estaria dividido em duas grandes categorias: adeptos ao culto do Sagrado de matrizes africanas e pessoas sem familiaridade com o universo afro indígena, incluído aqui estudantes das mais variadas etapas, áreas e o público em geral.

Dentre a segunda categoria, possivelmente alguns poderiam nutrir preconceitos e estar pouco dispostos a produzir empatia com outras manifestações culturais, expressão de fé e religião. Nesse sentido, a linguagem narrativa precisaria ser didática e marcada por elementos capazes de aguçar a sensibilidade e a afetividade, por meio do reconhecimento de elementos com os quais teriam familiaridade. Tal estratégia buscou promover uma maior interação com estes sujeitos e estimular um olhar mais respeitoso sobre universo do Sagrado afro indígena. Por outro lado, era preciso conceber uma proposta de curadoria voltada também a outra parcela do público previsto. Nesse sentido, criando uma narrativa na qual aos adeptos ao culto de matrizes africanas e indígenas pudessem se reconhecer, se identificar e se repensar.

Além da atenção com o público esperado para exposição, não poderiam escapar as preocupações advindas de uma contextualização histórica, sobretudo, acerca de Belo Horizonte, que em certa medida ofereceu elementos para compreensão das possíveis posturas do público esperado. A ausência nas narrativas oficiais e no imaginário social sobre as contribuições da população negra em nossa cultura e na construção da cidade convergem, por um lado, com preconceitos, perseguições, negligência do poder público e, por outro lado, com a desconfiança dos afro descendentes – e, neste caso, especificamente dos adeptos dos cultos de matrizes africanas – em relação a este mesmo poder público.

O reconhecimento oficial das Festa de Pretos Velhos e Iemanjá como patrimônio cultural, que certamente aconteceria pouco antes da inauguração da exposição, dando visibilidade e o espaço devido as duas das celebrações retratadas na exposição já era uma importante contraposição ao silenciamento da memória histórica das populações afro indígenas no processo de constituição da capital do Estado. Entretanto, mesmo que necessárias, relevantes e reconhecidas pelos próprios adeptos das religiões de matriz africana, as ações em curso desenvolvidas no município ainda são bastante incipientes diante de uma tradição de silenciamento e invisibilização da história das comunidades afro-brasileira e indígena. A tradição historiográfica brasileira, por exemplo, só muito recentemente passou a abordar a história da população afro-brasileira em sua complexidade de forma mais sistemática, sobretudo após a promulgação da Lei 10.639/2003. Até então, as narrativas da história dos negros e a vasta herança africana se restringiam a discussões sobre o sistema escravista e ao processo abolicionista.

Na capital mineira, por exemplo, primeira cidade planejada do país e inaugurada em 1897,

Não obstante os sinais da presença de trabalhadoras e trabalhadores negras/os atuando na cidade desde sua origem, nas narrativas sobre a história de Belo Horizonte, o silêncio sobre estes é bastante comum, não raro justificado pela ausência de fontes que mencionem a cor dos sujeitos. Mas também seria possível alegar que a cidade, nascida sob a égide da República e do progresso, não viveu a experiência da escravidão – viés pelo qual comumente se abordou, até bem recentemente, o tema das relações raciais, no país, na historiografia. (PEREIRA, 2015, p.3)

No plano nacional, Hebe Mattos (2005) constatou um aumento significativo das migrações internas no Brasil, sobretudo nas áreas rurais, no período pós-emancipacionista. Josmeire Pereira (2015) aponta que um movimento semelhante, migração de negros rumo aos centros urbanos já existentes ou que se formavam então, e para os quais a mão-de-obra de migrantes era fundamental, aconteceu em Belo Horizonte.

A partir de dados dos recenseamentos de 1776 e 1872, a autora demonstra que a presença de negros foi muito forte na capital antes, durante e após o período da construção da então Cidade de Minas que, posteriormente, denominada Belo Horizonte. Em 1776, por exemplo, na Comarca do Rio das Velhas, à qual pertencia, então, a região de Sabará e o povoado do Curral Del Rei (onde futuramente a nova capital foi construída) havia 14.394 brancos e 85.182 mestiços e pretos. O recenseamento de 1872 registrava 336 pessoas escravizadas, na população da Freguesia de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral Del Rei. Nos primeiros anos da capital os negros desempenharam os mais diversos ofícios

policiais, operários de mineradora, agricultores (nas colônias agrícolas), trabalhadores da construção civil, técnicos em oficina mecânica (automóveis e cromagem), motorneiro; para as mulheres, as de trabalhadoras domésticas e funcionárias do serviço público de saúde, em especial, mas também atendentes em consultórios médicos ou em estabelecimento comercial (PEREIRA, 2015, p. 7).

Muitas mulheres negras exerciam o ofício de domésticas nas casas de funcionários públicos e profissionais liberais. Nas instituições de acolhimento da capital voltadas para “menores desvalidos” na primeira metade do século XX, diferentemente das crianças brancas, as negras eram, via

de regra, encaminhadas para formação profissional voltada para atividades não intelectuais.

Entretanto, a historiografia ressalta quase com exclusividade o papel dos imigrantes estrangeiros que participaram da construção e, posteriormente, tornaram-se moradores e importantes agentes no desenvolvimento e transformação da capital. Os trabalhos em geral falam dos imigrantes italianos, portugueses, turcos, migrantes do interior de Minas Gerais e de outros estados brasileiros que fizeram parte do operariado que trabalharam na construção de Belo Horizonte. Dentre estes, os italianos foram os mais abordados e, sobretudo, estão ligados ao patrimônio cultural, via de regra, de caráter material, oficialmente reconhecido no município.

A participação dos afro-brasileiros na história de Belo Horizonte é uma lacuna que ainda precisa ser preenchida. Só muito recentemente, a partir da publicação da Lei Municipal nº 9000, de 29 de dezembro de 2004⁵, que instituiu o Registro bens culturais de natureza imaterial, a Prefeitura de Belo Horizonte, ampliou o universo de bens culturais passíveis de serem reconhecidos como Patrimônio da capital mineira. Ao lado dos bens materiais tombados por sua natureza histórica, artística, arquitetônica e simbólica, as práticas, representações e outros domínios da vida social, expressos por meio das Celebrações, Saberes, Formas de Expressões e Lugares, passaram a compor o hall de elementos reconhecidos oficialmente como relevantes para a constituição identitária e a memória dos diferentes grupos formadores da sociedade belo-horizontina.

Cabe registrar que os processos vivenciados em Belo Horizonte estão sintonizados com um movimento internacional e nacional que, sobretudo a partir do final da década de 1970 e nos primeiros anos da década seguinte, vem apontando a importância de políticas públicas capazes de reconhecer a memória destes grupos que se contrapõe a uma memória fundada preferencialmente em uma perspectiva eurocêntrica. Perspectiva esta de valorização das edificações de arquitetura civil e militar de caráter excepcional, marcadas pela autenticidade e inadequada para leitura de outras manifestações culturais.

No Brasil, a expressão patrimônio cultural não consagrado, passou a ser utilizada para designar aqueles bens culturais que, até então, não integravam o universo do patrimônio histórico e artístico nacional como, por exemplo, as produções de indígenas, afro-brasileiras, de populações rurais e imigrantes (Fonseca, 1996, p. 159). Muitos desses bens que foram oficialmente reconhecidos posteriormente já eram expoentes culturais significativos de diversos grupos, porque a referencialidade precede às políticas de patrimônio.

A polifonia dos enunciados e o conhecimento “desde dentro”

O trabalho de curadoria é sempre um ato de adoção de um ponto de vista. Enunciada ou não, há sempre uma intencionalidade. No caso da Exposição Fêstejo, como se trata da promoção de um patrimônio cultural, proveniente de segmentos historicamente preteridos, o enunciado foi evidentemente apresentado no texto de abertura da mostra. Alimentada nesse compromisso com a população afro-brasileira, e em última análise com o direito dos belo-horizontinos conhecerem a própria história da sua cidade, optou-se por uma narrativa na qual essa população marginalizada se reconhecesse como agente e ao mesmo tempo se apresentasse como sujeitos de direitos diante da cidade.

Para compor e ampliar as alternativas de construção de uma discurso plural o suficiente para abarcar diversas possibilidades na comunicação com o público, os trabalhos da curadoria contaram com a participação do fotógrafo Ricardo Laf, o designer gráfico responsável pela elaboração da expografia e Mokota Kidoialé,

⁵ Cabe ressaltar que 1995 ocorreu, no contexto das comemorações tricentenário de zumbi, o Tombamento do terreiro Ilê Wopo Olojukan e da Irmandade Nossa senhora do Rosário do Jatobá pelo Município de Belo Horizonte.

moradora do quilombo Manzo Ngunzo Kaingo, adepta do candomblé, organizadora da Festa de Pai Benedito e profunda conhecedora sobre os demais festejos retratados.

A participação de Kidoialé possibilitou a seleção de fotografias e elementos cenográficos que, sem prescindir do apelo estético, melhor demonstrassem a essência dos Festejos de forma a fazer sentindo e empoderar os adeptos dos candomblés, umbandas e, simultaneamente, que pudesse criar pontos de vínculos afetivos e de empatia com os de fora do universo do Sagrado de matrizes africanas. Nesse sentido, a equipe de curadoria tornou-se harmônica para produzir uma narrativa expositiva e, ao mesmo tempo, heterogênea o bastante para abarcar olhares distintos sobre um mesmo objeto.

Nesse sentido, a perspectiva norteadora do trabalho de Curadoria foi a construção de uma narrativa expositiva marcada por uma polifonia que pudesse se apresentar de forma lógica e coesa. A intencionalidade do enunciado é um dos elementos centrais das categorias bakhtinianas. Para Bakhtin as intencionalidades se manifestam por meio da polifonia⁶. Para os pensadores do Círculo todas as vozes presentes no texto, no nosso caso a Exposição, dialogam em pé de igualdade. Nessa perspectiva, um texto polifônico expressa diversas vozes que nem sempre se sujeitam, por meio de diferentes subterfúgios, a um centro do qual emanariam a palavra final.

Cabe ressaltar que a equipe de curadoria teve uma atenção especial com a narrativa construída “desde dentro”, efetivada sobretudo com a atuação de Kidoiale. Conceber uma Exposição com conhecimentos “desde dentro” sintoniza-se com o que propõe Sheila S. Walker (2018), ao falar na necessidade da reescrita da história das américas incluído a própria perspectiva dos afro-americanos como protagonistas, não como vítimas e como linguagens que condizentes de suas próprias vivências e subjetividades (Walker, 2018, p27).

A seleção das fotografias

A partir uma imersão do fotógrafo Ricardo Laf nos quatro festejos supracitados, aproximadamente 400 fotografias retratando os mais diversos aspectos de cada festividade foram produzidas. Este material tornou-se a matéria prima sobre a qual a exposição se constituiria. O fotodocumentarismo abarca diferentes modos de representação do mundo. Nas palavras de Kátia Hallak Lombardi

Por um lado mais participativo, ele pode ser usado para defender os ideais civis, denunciar, compor discursos políticos e apontar as divergências da sociedade. Pode também ser utilizado pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida comum ou documentar algo que está desaparecendo. Muitas vezes, os fotodocumentaristas estão simplesmente buscando novas formas de ver e retratar o mundo. Eles vão trazer, de seus repertórios culturais, ferramentas que os ajudem a elaborar uma linguagem própria de expressão (2007, p. 43)

As lentes de Laf capturaram, de forma bastante sensível, de elementos reverenciados como a água, o fogo, a terra e ar, aos momentos singelos, de puro afeto, de comunhão, fraternidade, solidariedade, devoção, cuidado com os mais novos, respeito aos mais velhos e partilhada da alimentação. Estes são elementos fundamentais, constituidores, nos cultos afro indígenas e evidenciamos contribuiria para a desmistificações e potencialmente poderiam levar o público da exposição a uma imersão nos festejos.

Foram selecionadas 60 fotografias que simbolizavam as particularidades e as semelhanças entre os festejos. A ambientação do espaço contou com a composição de elementos ligados aos cultos do Sagrado de matrizes africanas, tais como

⁶O conceito de Polifonia foi construído originalmente a partir das observações de Bakhtin sobre os romances de Dostoiévski e introduzida, posteriormente, como categoria de análise do discurso na produção acadêmica

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

decisas (esteiras), gamelas, porrões (vaso de barro), velas, grãos (feijão e milho amarelo e branco) bem como folhas utilizadas em rituais de cura de física e espirituais. Nesse sentido, construiu-se uma ambiência que emoldurou a narrativa constituída pela sequência de fotografias convidando o público a conhecer os festejos.

Figura 11 – Exposição Fêstejos – Pisada de Caboclo. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



Foto - Ricardo Laf

Figura 12 – Exposição Fêstejos – Pisada de Caboclo. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2018.



Foto - Ricardo Laf

Festas de Iemanjá e Preto Velho: Patrimônio Cultural de Belo Horizonte

Cabe registrar que no dia 16 de outubro de 2019, como já era possível acreditar, o Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte decidiu, por unanimidade, depois de analisar os estudos técnicos produzidos por uma equipe multidisciplinar consubstanciados em dois Dossiês, reconhecer as Festas de Iemanjá e Preto Velho como Patrimônio Cultural do Município. Nesse contexto, a exposição Féstejos foi inaugurada e tornou-se a primeira ação de salvaguarda deste Patrimônio Cultural de Belo Horizonte. Existe uma dívida histórica da sociedade brasileira para a comunidade afro-indígena e muito ainda falta para quitar esse passivo. Este foi um pequeno, mas importante passo nessa direção.

Referências Bibliográfica:

- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo: Hucitec/Ed. da UNESP, 1993.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. Da Modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: iphan, n.º 24, 1996. p. 153-166.
- MATTOS, Hebe. *Das cores do silêncio: Os Significados da Liberdade no Sudeste Escravista – Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995 [1998] 2ed.
- MIRANDA, Sônia Regina; ALVIM, Yara Cristina. Livros na batalha de ideias: a sedução da verdade no debate público em torno dos livros didáticos de história. In: GALZENARI, Maria Carolina Bolvério; BUENO, João Batista Gonçalves; PINTO JÚNIOR, Arnaldo (Org.). *Paisagens da Pesquisa Contemporânea sobre o livro Didático de História*. Jundiaí: Paco Editoria; Campinas: Centro de Memória/Unicamp, 2013.
- PEREIRA, Josemeire Alves. *O tombamento do “Casarão da Barragem” e as representações da favela em Belo Horizonte*. 2012. 250f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000866940>>. Consultado em: 27.jul.2015.
- WALKER, Sheila S. (org.). *Conhecimento desde dentro: os afro-sul-americanos falam de seus povos e suas histórias*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2018. 648 p.

Cartas a Inimá: 1952 - 1957 Impressões e Experiências na Construção da Sensibilidade Artística de Inimá Correspondence to Inimá: 1952 - 1957 Impressions and Experiences in the Construction of Inimá Artistic Sensibility

André Luiz Rocha Mattos Caviola

Mestrando em Artes na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)

Coordenador de Arte e Educação no Museu Inimá de Paula

e Professor na Rede Estadual de Educação

andrecaviola@live.com



Recebido em: 20/12/2020 – Aceito em 02/02/2021

Resumo: O presente artigo consiste no estudo das correspondências de Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka recebidas pelo artista Inimá de Paula (1918 - 1999) entre os anos de 1952 e 1957. Tais documentos foram doados pelo próprio artista em 1998, no ato da criação da Fundação Inimá de Paula, instituição destinada à preservação e divulgação de sua memória. A partir do estudo do escopo documental acima descrito, objetiva-se identificar uma fração da construção subjetiva entre artista e obra enquanto projeto poético.

Palavras-Chave: Inimá de Paula; Projeto Poético; Modernismo.

Abstract: This article consists of studying the correspondence of Jorge Mori and Flávio Shiró Tanaka received by the artist Inimá de Paula (1918 - 1999) between the years 1952 and 1957. These documents were donated by the artist himself in 1998, at the time of creation Fundação Inimá de Paula, an institution dedicated to the preservation and dissemination of his artistic work. From the study of the documentary scope described above, the objective is to identify a fraction of the subjective construction between artist and work as a poetic project.

Key words: Inimá de Paula; Poetic Project; Modernism.

Introdução

Inimá José de Paula (1918 – 1999) foi um artista mineiro, natural da cidade de Itanhomi, localizada na região do Vale do Aço. Seu trabalho tem como principal característica o uso intenso das cores, o que o levou a ser reconhecido, ao longo de sua trajetória, pela crítica artística, como o “fauve brasileiro” ou “mestre das cores”. O seu primeiro contato com as artes foi em Juiz de Fora, a partir do ano de 1938, ao conhecer e frequentar o núcleo Antônio Parreiras, na companhia de outros integrantes que viriam a se tornar artistas, como Carlos Bracher, Manfredo Souza Neto, Roberto Vieira, Lotus Lobo e Arlindo Daibert. Na década de 1940, Inimá mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. Na capital fluminense, associou-se a intelectuais artistas como Pancetti, Sigaud, Manoel Santiago, Milton Dacosta e Yoshiya Takaoka, todos associados ao movimento moderno, que acontecia no país, pelo menos, desde a década de 1920.

No ano de 1944, uma proposta mais atrativa de trabalho como retocador fotográfico fez Inimá

mudar-se do Rio de Janeiro para Fortaleza. Juntamente de Antônio Bandejas, Aldemir Martins, Mário Barata, Jean Pierre Chabloz, Raimundo Feitosa e Carmélio Cruz, fundou a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), implementando o modernismo artístico no Ceará. A partir da necessidade desses artistas se firmarem no cenário artístico nacional, ocorre a mudança de seus integrantes para o Rio de Janeiro, o que acarretaria, na sequência, no próprio rompimento do grupo. Apesar de ter realizado exposições anteriormente, sua primeira mostra individual ocorreu no ano de 1948, com o apoio de Cândido Portinari, na cidade do Rio de Janeiro.

Dentre os vários prêmios recebidos ao longo de sua atuação como artista, destacam-se o de 1952, prêmio de *Viagem ao Estrangeiro*, dado pelo Salão de Arte Moderna, o que levou Inimá a Paris no ano de 1954, quando estudou com André Lothe e Gino Severine; o de 1970, *Palma de Ouro*, como melhor pintor mineiro; e o de 1972, *Membro Fundador e Vitalício do Salão de Belas Artes Brasil – Japão*.

Ao longo de sua produção, apropriando-se das linguagens estéticas e adaptando-as à realidade nacional de então, Inimá ficou conhecido por sua sensibilidade para pintar naturezas-mortas, cenas, paisagens, retratos e autorretratos aliada às estéticas pós-impressionistas, como o expressionismo e o fauvismo.

Ao final de sua vida, no ano de 1998, Inimá participou da criação da Fundação Inimá de Paula, com o objetivo de catalogação e registro de suas obras. Até o momento, quase dois mil exemplares já foram reconhecidos pelo trabalho da Fundação. Em 2008, com cerca de 120 peças expostas, entre pinturas e objetos ligados ao artista, foi inaugurado o Museu Inimá de Paula, localizado no centro da cidade de Belo Horizonte.

Foi esse acervo, salvaguardado e administrado pela Fundação Inimá de Paula, que possibilitou a realização desta pesquisa. Portanto, este trabalho que aqui se inicia, é resultado de minha atuação enquanto coordenador de arte e educação do Museu Inimá de Paula e das pesquisas que realizo no acervo da instituição para municiar as minhas atividades ligadas à curadoria de exposição do artista e à elaboração de materiais ligados à sua produção. Dessa forma, dentro do campo do patrimônio, este artigo tem como objetivo a construção de significados sobre o acervo a partir dos profissionais que atuam diretamente com ele.

Inimá de Paula: A Revalorização do Indivíduo na História

Se considerarmos a história como o estudo dos homens no tempo, como afirma Bloch (2001), podemos entender a história como sucessão processual. A sua escrita é realizada no presente e necessita de certo distanciamento do acontecimento para ter inteligibilidade. Portanto, a cada presente, novos problemas surgem e o olhar para o passado passa a ser calibrado de acordo com as demandas do atual tempo.

Segundo José Carlos Reis, a história é reescrita por duas razões principais:

Em primeiro lugar, pela especificidade mesma do objeto do conhecimento histórico: os homens e as sociedades humanas no tempo. (...) Em segundo lugar, a história é reescrita porque o conhecimento histórico muda, acompanhando as mudanças da história. Novas fontes, novas técnicas, novos conceitos e teorias, novos pontos de vista levam à reavaliação do passado e das suas interpretações estabelecidas (REIS, 2006, pp. 7-10).

Assim como cada tempo histórico possui suas especificidades próprias, a noção de história e o seu arcabouço teórico-metodológico como, também, os seus objetos, mudam. Para os metódicos, dito positivistas, a história deveria se pautar no estudo dos fatos históricos ligados à política e suas fontes seriam os documentos oficiais. No entanto, atualmente, tornam-se objeto de estudo do campo do historiador a cultura, a economia, a tradição, a modernidade, dentre outras possibilidades. A história não é realizada apenas com documentos oficiais, e recorre-se à história oral, a cartas, testamentos, esboços, jornais e periódicos, músicas e uma infinidade de objetos dotados de valor histórico.

Segundo Gomes (1998, p. 124) a partir dos anos 1980, observou-se uma revalorização do indivíduo na história e, conseqüentemente, ao que ela denomina de *boom* dos arquivos privados que são, cada vez mais, procurados como fontes de pesquisas para o ofício do historiador.

No caso de Inimá de Paula, enquanto objeto de pesquisa, apesar de sua extensa trajetória e reconhecimento na arte em nível regional e nacional, existem poucos estudos na academia. Em pesquisa bibliográfica realizada, o único estudo encontrado é a dissertação de Martis (2011) intitulada *Outro modernismo em Minas: a trajetória Marginal de Inimá de Paula*. Tal estudo tem como hipótese a ideia de que Inimá de Paula ocupa uma posição de “marginalidade” na história do modernismo em Minas Gerais, que esteve centrado na figura do pintor e professor Alberto da Veiga Guignard e seus discípulos. A justificativa do autor é que Inimá teve a sua trajetória ligada ao Núcleo Antônio Parreiras, em Juiz de Fora, afastado do desenvolvimento do modernismo mineiro a partir da cidade de Belo Horizonte, que conheceria somente no ano de 1951. Além dessa questão, a “marginalidade” de Inimá é ressaltada devido ao próprio trânsito do artista entre diversas regiões e estados brasileiros antes de se fixar em Minas Gerais.

Além do trabalho acadêmico mencionado acima, existem quatro publicações que abordam o trabalho de Inimá. A primeira publicação, lançada em 1987 e intitulada *Inimá, o Faúve Brasileiro*, é de Frederico Moraes, crítico de arte que acompanhou a trajetória do artista. A segunda publicação, *Inimá, uma biografia*, é um texto biográfico de 1999, ano da morte de Inimá, realizada por Renato Sampaio, colecionador e amigo próximo do artista. Em 2002 e 2006, respectivamente, foram publicados os volumes *Inimá – Obras Catalogadas Volume I* e *Inimá – Obras Catalogadas volume II*, de autoria da Fundação Inimá de Paula, como resultado do processo de catalogação, realizado a partir do ano de 1998, de quase duas mil obras do artista.

A atuação de Inimá de Paula, no cenário artístico brasileiro, carece de mais estudos que explorem, principalmente, o processo criativo do artista. Desse modo, o foco primeiro desta escrita é utiliza-se de referências documentais e do entrecruzamento de diferentes fontes que abordem a rede de sociabilidade do artista, a partir do mapeamento de suas correspondências com outros intelectuais. Ao analisar a sua rede de sociabilidade e a recorrência das temáticas tratadas, no recorte proposto deste trabalho, é possível perceber as tensões resultantes em sua obra e as aproximações ou distanciamentos no campo da estética em relação aos seus interlocutores e ao que estava em voga no período em questão.

Também, apresenta-se de maneira pertinente, o estudo de seus manuscritos, escritos, rascunhos e esboços com o objetivo de identificar a construção subjetiva entre artista e obra. Tal empreendimento alinha-se à ideia de projeto poético que, nas palavras de Salles, refere-se aos fios condutores relacionados à sua produção:

(...) são princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam as marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção (SALLES, 2011, pp. 44-45).

Além dos princípios estéticos, representados pelos diversos estímulos experienciados por Inimá ao longo de seu percurso, existem os princípios de natureza ética: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo (SALLES, 2011, p. 45). Portanto, para uma melhor compreensão de seu meio de expressão, apresenta-se, de maneira pertinente, o estudo de rascunhos, esboços ou qualquer outra forma de concretização das testagens no qual o artista se submeteu.

É a partir dessa perspectiva e do acesso a outras tipologias documentais relacionadas ao artista, que se estrutura este artigo: o estudo das correspondências recebidas por Inimá, que foram enviadas por Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka, entre os anos de 1952 e 1957.

Tais documentos foram doados pelo próprio artista em 1998, no ato de criação da Fundação Inimá de Paula, instituição destinada à preservação e divulgação de seu trabalho artístico. Foram doadas 271 correspondências passivas, porém, para o critério desta pesquisa, foram selecionadas nove correspondências organizadas a partir das datas de envio e recebimento que compreendem apenas a década de 1950.

Tal critério foi adotado a partir da necessidade de seleção do material e por acreditar que a década de 1950, caracterizada neste estudo pela ascensão de Inimá no cenário nacional das artes pela conquista do prêmio de viagem ao exterior, foi fundamental para a construção de uma sensibilidade específica do artista, que se manteve presente em toda sua produção.

Apesar de as fontes escolhidas serem ligadas à vida privada dos sujeitos, é necessário estar atento “a ilusão da verdade”, ou seja, a crença de que esses documentos estão carregados de verdades devido ao seu foro íntimo:

Essa ilusão é tanto mais perigosa, a meu ver, quanto mais está relacionada ao que talvez de mais rico os documentos pessoais podem nos trazer. Como me referi antes, as novas tendências historiográficas têm buscado crescentemente dar vida à história: dar cor e sangue aos acontecimentos, que não ‘acontecem’ naturalmente, mas são produzidos por homens reais, quer das elites, quer do povo. Nesse sentido, os documentos pessoais permitem uma espécie de contato muito próximo com os sujeitos da história que pesquisamos. Neles ‘nossos’ atores aparecem de forma fantásticamente ‘real’ e sem ‘disfarces’. Nós, historiadores, podemos passar a conhecê-los na ‘intimidade’ de seus sentimentos e nos surpreendermos a dialogar com eles e até a imaginar pensamentos (GOMES, 1998, p. 126).

Nesse contexto, o que irá manter esse distanciamento serão as escolhas teórico-metodológicas, a associação dessas fontes a outros tipos de documentação e a problematização de termos como

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

“espontaneidade”, “autenticidade” e “verdade” que, num primeiro momento, podem deixar transparecer quando lido. Será considerado, também, o regime de produção dessas fontes, assim como a relação de forças que resultaram de sua elaboração, conservação e manutenção, situando-as em seu próprio tempo histórico.

Para corroborar com essa escolha metodológica, vale recorrer à genealogia proposta por Foucault, no qual ele afirma que:

para a genealogia, um indispensável demorar-se: marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (FOUCAULT, 2015, p. 55).

Foucault, ao propor essa genealogia, lança luz sobre aquilo que era tido como não possuindo história. Sob esse ponto de vista, é a partir das escolhas explicitadas que se compreende o fazer histórico como uma investigação minuciosa e demorada, que correlaciona as fontes, respeitando as especificidades que cada uma delas demanda.

Ainda se pode perceber que o projeto poético de Inimá, conforme menciona Salles (2011, pp. 44-45), é mobilizado em sua obra a partir dos valores estéticos construídos ao longo do tempo e dos valores éticos intrínsecos a sua figura. Essa dimensão do privado, da intimidade é fundamental para lançar novas interpretações sobre a produção estética de Inimá.

Impressões do Exterior

A década de 1950 foi determinante para o futuro artístico de Inimá de Paula, já que, desde 1930, ele se dividia entre a pintura e o ofício de retocador fotográfico. No entanto, após suas exposições individuais em 1949 e 1950, na Galeria Montmartre, em Copacabana, e da experiência em solo cearense, quando participou da fundação da Associação Cearense de Artes Plásticas, Inimá decide se dedicar integralmente à pintura e fazer dessa a sua profissão.

Assim, em meados de 1951, Inimá após conquistar o prêmio *Viagem ao País*, concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes. Como destino, escolhe o Estado da Bahia. Segundo Sampaio (1999, p. 104):

a esta altura, após ter conquistado, uma a uma, as diversas premiações do Salão Nacional de Belas Artes, Inimá credenciara-se a concorrer ao prêmio de viagem à Europa: aspiração máxima dos artistas que participavam desse certame. Paris, Roma, Londres; o Velho Mundo, enfim – e, no caso específico, os seus mestres e os seus museus -, chegavam então, aos olhos dos de cá, somente através de fotografias, reproduções, livros, relatos de viagem, notícias de jornais, de revistas, um ou outro filme em preto e branco e não mais do que isso.

O prêmio *Viagem ao Estrangeiro* viria no ano de 1952, ao vencer o I Salão Nacional de

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Arte Moderna, com a obra *Hospício da Praia Vermelha*.



Hospício da Praia Vermelha - OST - 60 x 73 cm - 1952
Assinatura/Data: CID - Temática: Paisagem Urbana Rio de Janeiro - Código PURJ0153
Fonte: <http://www.museuinimadepaula.org.br/consultaObras/alta/1490.jpg>

De acordo com Júlio Martins (2011, pp. 43),

“Hospício da Praia Vermelha”, a obra vencedora, apresenta uma composição arrojada, já demonstrando um declarado questionamento das prerrogativas acadêmicas. O prédio ocupa de maneira irregular todo o campo pictórico, impondo sua presença de maneira ostensiva e misteriosa, traçando extensas linhas diagonais. Tomar por tema um hospício, já traz por si uma intenção discursiva por parte do artista e toda a carga psicológica é ainda reforçada no tratamento formal. A perspectiva deformada, um tanto comprimida, gera uma sensação de estranhamento e cria uma situação espacial ambígua, que nos aproxima e distancia ao mesmo tempo do prédio. As cores sombrias da atmosfera do jardim contrastam com o grande bloco claro do prédio, marcado por linhas de colorido contido. A vegetação de árvores solitárias tem suas formas angulares, esquematizadas, contribuindo ao clima melancólico. Inimá confere a esta paisagem desolada um admirável peso dramático, que constringe o olhar.

É possível observar, também, uma atitude expressionista por parte do artista, como apontado pela historiadora da arte Ângela Ancora: “As árvores são torturadas, as plantas esquematizadas em pinceladas impetuosas, a grama apresentando áreas de transição da luz para a sombra sem que isso concorra com a iluminação da obra” (ANCORA, 2005, p. 198).

É a partir desse ano que as correspondências são datadas e tem como interlocutores Jorge Mori,

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

pintor, desenhista e gravador brasileiro; e Flávio Shiró Tanaka, pintor de origem japonesa, que se radicou no Brasil a partir da vinda dos familiares na década de 1930. Ambos os artistas, ainda na década de 1940, fizeram parte da trajetória de Inimá e de sua rede de sociabilidade no Rio de Janeiro, na região do bairro Santa Tereza.

Na primeira correspondência, datada de 01/07/1952, Jorge Mori parabeniza Inimá pela conquista do prêmio *Viagem ao Estrangeiro* e afirma esperar encontrá-lo em Paris: Escrevo-lhe esta, após um mês de permanência aqui em Veneza. Recebi ontem a primeira carta de meu pai e soube que a você coube o prêmio de viagem ao exterior. Está realmente de parabéns e aqui estão os mais sinceros votos e forte abraço. Espero que nos encontremos aqui em Europa, possivelmente em Paris, o mais rápido possível. (MORI, J. [CARTA] 01/07/1952, Veneza).

Mori, então, ao descrever a sua estada em Veneza, repassa suas impressões a Inimá a respeito do continente europeu:

Eu aqui em Veneza assisti à Bienal, que se inaugurou dia 14 de Junho passado. Agradou-se sobremaneira a secção Belga com o grande Permeke, a secção Italiana e a Francesa onde pude apreciar bastante os Dufys expostos; aliás você já deve saber, foi Dufy o laureado com o prêmio grande ao estrangeiro. A você deve interessar o custo de vida daqui; poderei dizer-lhe somente da Itália, em particular, da Veneza. O câmbio comum (negro) é de 1,00 = 18 liras; as refeições, gasto no máximo 400 liras, e comendo muito bem! E que vinho!!! Consegui um quarto, perto da Academia, muito bem mobiliado, por 9.000 liras por mês. As passagens de trens são relativamente baratas (3ª classe) e viaja-se muito bem: basta dizer que em 3ª classe as poltronas são estofadas ricamente. Aliás, a viagem que fiz no “Augustus” na 3ª classe foi maravilhosa, com “boias” ótimas, piscina, ar condicionado e todo conforto possível. Creio que você já deve estar mais ou menos a par dos custos. Há pois muita vantagem para um brasileiro, portador de “Cruzeiros”. Eu espero viajar a Florença, Roma, Nápoles, Milão e Verona em meados desse mês e em Agosto, se possível, andar a Paris. Veneza é muito interessante como passado artístico e histórico, como cidade única no mundo em sua formação, canais, calles (ruas) estreitíssimos, palácios sobre água etc. Como momento atual temos praticamente a Bienal; porém, artisticamente, movimentos de jovens artísticas etc... ela é muito pobre, de modo que, aqui não desejo permanecer para estudos e trabalhos. Espero encontrar bons grupos trabalhando em Paris; é porém possível que Florença ou Roma, encontre artistas melhores e... modelos, que aqui é difícil. Somente nesses dias comecei a trabalhar a sério. Preparei algumas telas e estou conhecendo alguns materiais novos. (MORI, J. [CARTA] 01/07/1952, Veneza).

Na carta em que parabeniza Inimá pelo prêmio e descreve sua estada em Veneza, Mori destaca dois artistas: Constant Permeke, pintor belga, considerado a principal figura do expressionismo flamengo; e Raoul Dufy, artista que transitou entre a pintura, desenho, gravação, ilustração, cerâmica, decoração e que teve sua produção ligada à estética impressionista e, posteriormente, ao aproximar-se de Henri Matisse, à estética fauvista.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Inimá, nesse momento, já incorporava elementos do expressionismo em sua produção (como caracterizado na obra *Hospício da Praia Vermelha*) e do fauvismo (que ficou evidente após o seu retorno do exterior).

De volta a Paris, como havia informado, Jorge Mori retoma a escrita a Inimá e, dessa vez, fala sobre a sua rotina em solo francês

Ontem, de volta do Museu Guimet (de arte oriental) passei ao consulado e encontrei uma carta. Ultimamente tenho trabalhado pouco, pois matriculei-me na Sorbonne (só para conseguir carta de estudante) e como no Brasil (ou pior) perdi muito tempo, além de ter que aturar funcionárias públicas das mais cretinas (...) Quanto ao calendário, creio que o que se usa no Brasil é o mesmo daqui e estamos em Outubro; falta portanto mais de meio ano para Abril de 1953 e para mim não é tão “perto”. Deixando de brincadeiras, as coisas aqui, não são tão caras como parecia (eu tinha comparado com Itália) e em câmbio oficial são as vezes mais barato que em Brasil. Mesmo sapato e outros materiais de couro, não são tão caros, e o serviço e acabamento é melhor que os daí. Agradeço portanto as intenções. Quanto ao material de pintura, os preços são mesmos que daí; única coisa que aí é mais barato, são as trinchas brasileiras, muito boas, e alguns pincéis, para aquarela e óleo (os pincéis aqui são caríssimos) (...) De saúde vou otimamente bem, apesar de o “friozinho” ter começado. Estamos em Outono, as árvores se despindo e as ruas encobertas de folhas amareladas é um espetáculo maravilhoso (MORI, J. [CARTA] 21/10/1952, Paris).

É interessante perceber que, em ambas as cartas, as preocupações ordinárias do dia a dia, como o preço de certos objetos, o custo de vida e a conversão do câmbio em continente europeu, sobrepõem-se à narrativa de suas experiências e descobertas estéticas.

Vale ressaltar que, no ano de 1952, Jorge Mori possuía 20 anos de idade e havia viajado a Paris para estudar técnicas de pintura, mosaico e afresco. Inicialmente, frequentou academias francesas, como mencionado na correspondência e, depois, realizou a matrícula na Sorbonne para obtenção da carta de estudante, documento equivalente a um visto provisório de permanência. Porém, destacou-se pelos estudos autodidatas ao copiar obras clássicas no Museu do Louvre.

Por sua vez, Flávio Shiró descreve a sua situação em Paris no momento de sua chegada:

Caro Inimá, creio que estas horas tu deves estar preparando as malas para partir não é? Queria te escrever logo que cheguei a Paris, isto é no dia 05 de agosto, mas foi incrível falta de sorte, neste dia começa a greve no correio que já dura muitas semanas. Veio depois à greve no metro, telefone, ferrovia, e portos, até alguns museus! Até parece que esperava-me a chegada para começar a greve (...) Estou num hotel em Montparnasse (Hotel Libéria) Rue de la Grande Chaumière N ° 9. Quase diferente está a academia de Grande Chaumière que você já deve ter ouvido falar. A família Takaoka moram à alguns quarteirões uns 8 minutos daqui. (...) Com a greve tive que comprar uma bicicleta (Cr\$ 400,00) usado assim, eu e o Jorge vamos à Museus e damos giro em Paris com esta modalidade de condução. Aliás todo mundo anda de bicicleta vi no outro dia na estatística que só na França há 12.550,00 de ciclistas. De

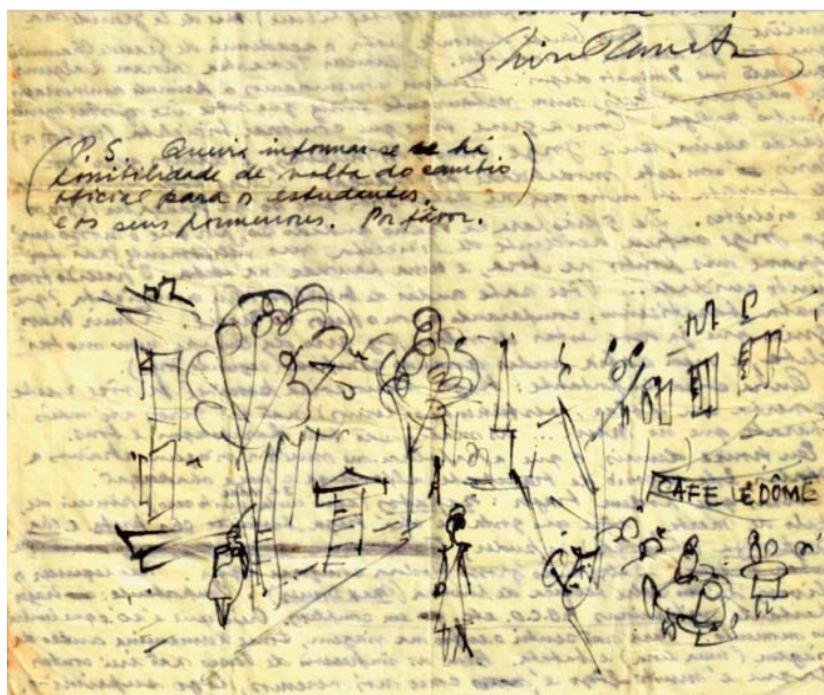
Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

5 dias para cá tenho andando só, porque o nosso amigo Jorge sofreu acidente de bicicleta, mas felizmente não foi grave mas pontos da boca, e uma pancada na testa. É preciso ter muito cuidado... Você sabe andar de bicicleta? Ou motocicleta? Aqui custa baratíssimo, comparando os preços do Brasil. Almir Mavignier que já deve estar de volta fez giro da Europa numa motocicleta, e nem sabia andar quando comprou (segundo Jorge) (Carta 3 - SHIRÓ, F. [CARTA] 24/10/1953, Paris).

Diferentemente da carta de Jorge Mori, a correspondência de Shiró possui mais espaço para descrição do cotidiano da cidade e das suas experiências em Paris. Mas, não quer dizer que também não apareçam preocupações quanto aos custos e orientações sobre a viagem que Inimá em breve irá fazer:

Outra coisa importante: traga mais coisa possível se você receber a verba em dólar, vestimentas não são caros até mais barato que no Brasil... as malas são bem baratas aqui e boas (...) Coisas que podem trazer: sapatos (aqui custa muito caro) pincéis pelo de marta, você que gosta de chá traga bastante chá preto se puder. Não esqueça de trazer os livros sobre técnica de pintura (Max Durer). Importante: trazer bastante vitaminas A.B.C.D. etc em complexos. Creio que é só o que lembro no momento. Para não sentir o enjoo na viagem, tome xamamina antes da viagem (uma boa) é batata. (Carta 3 - SHIRÓ, F. [CARTA] 24/10/1953, Paris).

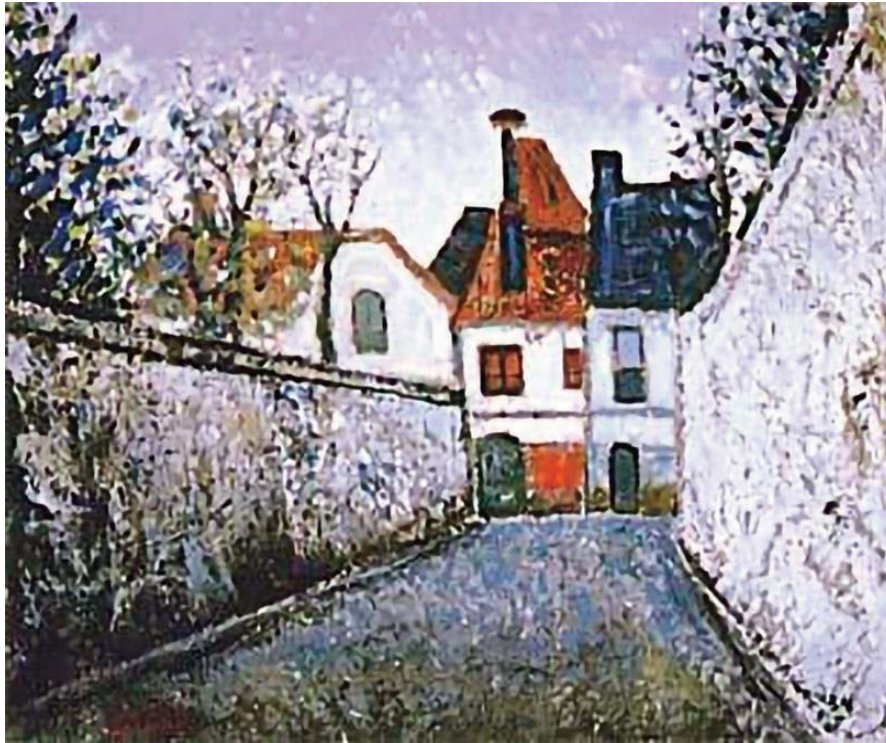
Flávio Shiró finaliza a carta dizendo que aguarda Inimá e, no mesmo papel de carta que usou como suporte para escrita da correspondência, envia-lhe um desenho das ruas de Paris. Na imagem, percebe-se uma figura solitária no centro da obra, enquanto a cidade à sua volta aparenta movimentação e efervescência.



Fonte: Carta 3 - SHIRÓ, F. [CARTA] 24/10/1953, Paris.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Paisagens semelhantes, de caráter urbano, podem ser observadas em obras que Inimá iria produzir em solo europeu, como é o caso de *Paisagem Europa – Paris*. Na pintura, pode-se observar o predomínio de cores frias e uma Paris vazia, desabitada, longínqua e inatingível. O tratamento cromático, por sua vez, em diálogo com a estética expressionista, confere um fundo psicológico de melancolia à obra. Não se trata de uma representação fiel do que se vê na realidade, mas, sim, de representar as reverberações que essa paisagem causa ao autor e ao expectador pelo uso sensível da cor.



Paisagem Europa: Paris - OST - 65 x 81 cm - 1954

Assinatura/Data: CIE/CID - Temática Paisagem Europeia - Código PE0003

Fonte: <http://www.museuinimadepaula.org.br/consultaObras/alta/0234.jpg>

Sobre o uso da cor em suas obras, Inimá afirma:

A cor de uma paisagem, por exemplo, é tão absorvida pela atmosfera que acaba por se tornar inexistente. Na realidade, a cor é um fenômeno físico, mas que não existe em estado puro; quer dizer, em estado natural. Observe, por exemplo, uma paisagem de Turner, onde tudo é criação. Observando a fundo, no entanto, você vai ver que na realidade nada de real existe ali; o que existe é apenas transposição (PAULA, 2000, p. 7).

Inimá de Paula embarcaria para França, em julho de 1954, permanecendo durante dois anos em território estrangeiro. O próprio Flávio Shiró aguardava-o em uma plataforma da Gare de Lion e, logo após o encontro, os dois tomaram o metrô em direção ao centro da cidade (SAMPAIO, 1999, p. 107).

Experiências no Exterior

O ser artista, dentro da literatura especializada, ao longo da tradição foi identificado, em sua grande maioria, como instrumento de manifestação divina, gênio criador ou louco iluminado. Como afirma Mello (2008, p. 23):

Por muito tempo a criatividade foi entendida como loucura, dom divino, ou exclusividade de artistas de gênios. A imagem do artista foi sendo moldada nos movimentos de transformações culturais e nas modificações dos valores simbólicos da sociedade.

É a partir do final da idade média que a arte passa a fazer parte do universo humano de maneira sistematizada e a criação artística torna-se objeto de estudo e reflexão. O renascimento italiano, por sua vez, compreende um dos períodos de maior produção artística da humanidade, auxiliando na consolidação do conceito de gênio criador. É nesse momento que muitos pensadores passaram a associar criatividade à genialidade. Dessa forma, a obra de arte tornaria sensível uma realidade para qual não estaríamos sensibilizados até então (MELLO, 2008, pp. 9-11).

Por sua vez, após o século XVIII, a partir do pensamento ilustrado e do movimento romântico, a obra passa a ligar-se à vida pessoal do artista. As emoções do artista e a sua criação são associadas a ideias de depressão e melancolia, sendo percebidas como possíveis gatilhos e facilitadores do processo criativo. Posteriormente, a ideia de loucura e transgressão passa a vigorar como características ligadas ao fazer artístico (MELLO, 2008, pp. 11-15).

No entanto, o que podemos observar, pelos trechos presentes nas correspondências de Jorge Mori e Flávio Shiró para Inimá, é a mobilização de outro conceito de artista: aquele que desenvolveu a linguagem da arte a partir de sua capacidade criativa e experiência com a vida moderna. São jovens que, no afã de suas descobertas e dificuldades, entram em contato com uma realidade de onde tinham apenas impressões externas.

É o “artista” que vive e experimenta o cotidiano com o objetivo de representá-lo de maneira subjetiva por meio da arte, como pode ser reforçado por essa fala de Inimá:

É preciso treinar a sensibilidade e o treino da sensibilidade, é conviver com a natureza. Saber, perceber e transformar isso em pintura. Nós estamos muito sujeito às regras como princípio, mas depois nós temos que despir disso e dá lugar à criatividade que é muito importante (INIMÁ, 1991, 3:47” – 4:26”)

Essa característica de experienciar o cotidiano pode ser contrastada com a própria estada de Inimá pela Europa, onde o artista pintou pouco e observou muito:

Quando eu vejo que viajei pra Europa, eu pintei pouco e vi muito museu, então eu vim para o Brasil e eu fiquei pensando: bom, e aqui no Brasil o que é que eu vou fazer? Eu não vou fazer escola italiana, eu tenho que fazer pintura. Eu não sei se vou fazer pintura brasileira, a gente faz pintura. E eu comecei pintando sozinho o que eu achava que eu tinha que encontrar dentro de mim um meio de eu me exprimir pictoricamente (INIMÁ, 1991, 8:47” – 9:22”).

Durante sua estada na Europa, Inimá se dedicou muito mais aos estudos e às visitas a museus do que propriamente à prática da pintura. Foram poucas obras realizadas na Europa, uma vez que preferiu visitar os principais museus e ver as pinturas de perto, interessado em internalizar aquela experiência de aprendizado e espanto frente à arte moderna. Em Paris, frequentou a Academia de La Grande Chaumiere e o ateliê de André Lhote, pintor ligado ao Cubismo, que manteve intercâmbio intenso com a arte brasileira, desempenhando um papel importante em nosso modernismo (MARTINS, 2011, pp. 44-45).

Retornando às correspondências de Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka, é interessante perceber a descrição dos principais percalços enfrentados por esses jovens artistas e as impressões transmitidas sobre o estrangeiro a Inimá antes de sua viagem. Vale ressaltar que todos estavam ali buscando descobrir um novo mundo, ao mesmo tempo que se descobriam como sujeitos, não apenas como artistas.

O tom coloquial presente nas correspondências e a frequência desses recebimentos constituem indícios da forte relação entre Inimá de Paula, Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka – relação que se estendeu até os anos de 1990. Essa associação entre os sujeitos, pode ser entendida a partir do conceito de sociabilidade de Simmel (1983). De acordo com o autor,

Interesses e necessidades específicas certamente fazem com que os homens se unam em associações econômicas, em irmandades de sangue, em sociedades religiosas, em quadrilhas de bancos. Além de seus conteúdos específicos, todas essas sociações também se caracterizam, precisamente, por um sentimento, entre seus membros, de estarem sociados, e pela satisfação derivada disso. Os sociados sentem que a formação de uma sociedade como tal é um valor; são impelidos para essa forma de existência. De fato, às vezes é apenas esse impulso o que sugere os conteúdos concretos de uma sociação particular (SIMMEL, 1983 pp. 168 – 169).

Especificamente durante a estada no estrangeiro, Flávio Shiró e Jorge Mori transformaram-se nas principais companhias de Inimá. Segundo Sampaio, “Flávio Shiró de vez em quando aparecia em seu ateliê para pintar ou desenhar; Jorge Mori, algumas vezes, prolongava-se por lá a semana inteira” (SAMPAIO, 1999, pp. 110-111).

Além desses encontros diários, ambos fizeram companhia a Inimá durante as viagens aos países vizinhos, quando visitaram a Bélgica, Holanda, Suíça e a Noruega. Tiveram contato com Rembrandt, Matisse, Rubens, Munch, Van Gogh, dentre outros (SAMPAIO, 1999, pp. 111-112).

Sobre a experiência europeia de Inimá, Flávio Shiró, em correspondência datada de 21/05/1957, afirma:

Pois bem, enquanto a gente ia enchendo a pança, conversávamos sobre diversos assuntos, inclusive de você. Soube então que você está em grande atividade e que fizeste um bonito afresco num banco, além do prêmio ferroviário, para o qual eu lhe mandei uma carta de felicitação. O [nome não identificado devido à grafia] disse-nos que você melhorou bastante, e que a viagem por aqui foi de muito proveito. Se você tivesse ficado mais 2 anos, que na certa teria feito uma exposição individual aqui. Mas o essencial é que você trabalhe. O lugar não é tão importante assim (Carta 5 - SHIRÓ, F. [CARTA] 21/05/1957, Bolonha).

Em seu retorno ao Brasil, Inimá se depararia com o contexto de crise da arte figurativa no

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

país. No mesmo ano de 1956, sua produção abstrata, de forte influência do informalismo e do tachismo, dá-se início. O embate entre o figurativo e o abstracionismo estava ligado à discussão sobre a questão da formação de uma identidade artística nacional a partir de como as influências e atualizações externas operariam em sua constituição. Por sua vez, os adeptos do figurativo defendiam uma arte dirigida ao povo, que retratasse a realidade local e se comunicasse com todos; enquanto os abstratos desejavam nivelar a arte nacional à linguagem internacional, inserindo-a no contexto do modernismo (MARTINS, 2011, pp. 46-48).

Considerações Finais

À guisa de conclusão, este artigo visou dar luz a algumas correspondências presentes no arquivo da Fundação Inimá de Paula que, até então, não tinham sido objeto de estudos relacionados ao artista e que, a partir dessa abordagem inicial, mostraram-se de grande valia para a continuidade da pesquisa sobre a produção de Inimá de Paula.

As correspondências examinadas sob a ótica da pesquisa histórica, apresentaram-se como um meio privilegiado de acesso a atitudes e representações dos sujeitos nelas envolvidos: Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka. Se por um lado, as cartas exteriorizam a vida privada desses jovens artistas, revelando intimidade; por outro, potencializam “a imagem controlada de si”. Nelas, um jogo sutil se estabelece entre o público e o privado, o íntimo e o ostensivo. Longe de serem espontâneas, as cartas ocultam e revelam seus autores conforme regras de boas maneiras e apresentação de si, numa imagem pessoal codificada (MALATIAN, 2017, pp. 196-197).

A partir dessas correspondências, foi possível acessar uma outra dimensão, até então inexistente nos estudos envolvendo o artista Inimá de Paula: as impressões do exterior, que viriam contribuir para a construção de sua sensibilidade, criadas por Jorge Mori e Flávio Shiró Tanaka, no período de estudo e estada na Europa (MALATIAN, 2017, pp. 196-197).

Como foi trabalhado apenas uma fração (nove correspondências de um total de 271) dos documentos presentes no acervo, como proposta de continuidade à pesquisa, apresenta-se a possibilidade de investigar as redes de sociabilidade, das quais Inimá fez parte, como forma de lançar luz sobre o silêncio em torno de sua obra em relação aos modernismos na arte brasileira.

Referências Bibliográficas e Audiovisual:

DUARTE, Aurora. *Inimá de Paula*. 1991. Disponível em: <https://youtu.be/SrP-CfRAQSQ>

Cartas

MORI, Jorge. [PASTA 4] 34. 01/07/1952.

_____. [PASTA 4] 35. 01/07/1952.

_____. [PASTA 4] 24. 01/09/1952.

_____. [PASTA 4] 15. 21/10/1952.

_____. [PASTA 3] 16. 20/07/1953.

_____. [PASTA 3] 15. 18/06/1954.

_____. [PASTA 3] 18. 10/03/1957.

_____. [PASTA 3] 19. 10/03/1957.

TANAKA, Flávio Shiró. [PASTA 3] 13. 24/10/1953.

_____. [PASTA 2] Nº 2. 23/02/1956.

_____. [PASTA 2] Nº 3. 23/02/1956.

_____. [PASTA 2] Nº 1. 12/12/1956.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

- _____. [PASTA 2] Nº 5. 21/05/1957.
_____. [PASTA 2] Nº 6. 21/05/1957.
_____. [PASTA 2] Nº 7. 21/05/1957.
_____. [PASTA 2] Nº 8. 21/05/1957.

Jornais e Periódicos

PAULA, Virgínia de. Inimá. Estado de Minas. Belo Horizonte, 12 ago. 2000 Caderno Pensar, p. 7.

Bibliográficas

- ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. V. 11 n. 21 (1998): Arquivos Pessoais. Estudos Históricos, p.9-34.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução: Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 – (Oficina das Artes; v. 6).
- CABRAL, Cleber Araújo. *Arquivos literários: postscriptum de uma vida*. In.: Aos leitores, as cartas, p. 47-54.
- COSTA, Célia Leite. *Intimidade versus interesse público: a problemática dos arquivos*. Estudos Históricos, p.189-199;
- COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Editora Brasiliense S.A. 1981.
- FOUCAULT, Michel. *Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad.: Salma Tannus Muchail. Martins Fontes. São Paulo – 2000.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo*. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 07-24.
- _____. *Nas malhas do feitiço: o historiador e os arquivos privados*. Estudos Históricos, p. 121-127.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HEYMANN, Luciana Quillet. *Os arquivos em questão: novas abordagens, antigas tradições*. In: O lugar do arquivo, p. 23-85.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. Trad.: Mário Vilela – 4º Ed. – São Paulo: Contexto, 2013.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários, entre o público e o privado*. In.: Arquivos literários: teorias, histórias, desafios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 29-85.
- MARTINS, Júlio César. *Outro modernismo em Minas Gerais: A trajetória marginal de Inimá de Paula*. 2011. 142 f.: il. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- MORAIS, Frederico. *Inimá, o Fauve Brasileiro*, 1987.
- PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tania Regina (Orgs.). *O historiador e suas fontes*. 1. Ed., 5º reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2017.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Vanhargen a FHC*. 8º ed. – Rio de Janeiro: Editora: FGV, 2006.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. – São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998. 168 p.; 14 x 21 cm.
- SAMPAIO, Renato. *Inimá, uma biografia*, 1999.
- SIMMEL, Georg. *Sociologia*. Organizador [da coletânea] Evaristo de Moraes Filho: [tradução de Carlos Alberto Pavanelli ... et al] – São Paulo: Ática, 1983.
- VASCONCELLOS, Eliane. *Preservação da Memória Literária*. In: Arquivos, patrimônio e memória, p.41-48.
- VEYNE, Paul. *O Inventário das Diferenças: História e Sociologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense s.a. 1976.

Relato de Experiência - DududeHerrmann, a improvisadora! Experience Report - Dudude Herrmann, the improviser!

Paola Rettore

Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professora no Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado (CEFART)
paola@paolaretto.com



Recebido em: 03/05/2021 – Aceito em 17/06/2021 Paola Rettore¹

Resumo: O Relato de Experiência – Retrata o olhar da Coreógrafa e Dançarina Paula Rettore sobre o trabalho desenvolvido por Dudude Herrmann. O estudo busca fazer um paralelo entre o pensamento da dança moderna em direção a dança contemporânea utilizando-se de um poética das sensibilidades e improvisações. Aliás, a concepção de improvisação é desenvolvida na análise de Rettore para dar sentido a dança e a coreografia de Dudude que são inseridas em uma temporalidade pós-moderna e performática que envolve o corpo, o espaço e as temporalidades

Palavra chave: Dudude Herrmann, Dança, Coreografia, Performace,

Abstract: The Experience Report – It portrays the look of Choreographer and Dancer Paula Rettore on the work developed by Dudude Herrmann. The study seeks to make a parallel between the thought of modern dance towards contemporary dance using a poetics of sensibilities and improvisations. In fact, the concept of improvisation is developed in Rettore's analysis to make sense of Dudude's dance and choreography, which are inserted in a post-modern and performative temporality that involves the body, space and temporalities

Keyword: Dudude Herrmann, Dance , Choreography, Performance

Choveu de noite até encostar em mim. O rio deve estar mais gordo. Escutei um perfume de sol nas águas.

Manoel de Barros

Introdução

Artista da dança², Dudude³ realiza uma intersecção entre o clássico, o moderno, (incluindo a dança-teatro) e tem uma atuação intensa e constante como improvisadora contemporânea na arte da Dança em Belo Horizonte e no mundo. Dudude habita uma região comum e transborda em uma busca dos sentidos e do refinamento das percepções para a realização de uma obra realizada no instante: a improvisação.

¹ Paola Rettore é artista e pedagoga/UEMG, Especialista em Arte Contemporaneidade/UEMG e Especialista em Sistema Laban/Bartenieff/FAVRJ. Professora Assistente Ido Instituto de Educação Continuada – IEC (pós-graduação), da PUCMINAS, desde 2015.

² A própria Dudude fala que é uma artista da dança e atualmente artista de coisas.

Dudude Herrmann escolheu ser nomeada como Dudude desde o ano de 2000. Neste texto, então o nome dela neste texto será sempre o nome artístico Dudude.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições



Foto: Adriana Moura, Dudude Atelier, 2018.

No dizer de Dudude na improvisação “está valendo tudo o tempo todo”. Esta frase é repetida, como regra, em ensaios junto aos bailarinos da Benvinda Cia de Dança e em ensaios para a obra: “*Como Habitar uma Paisagem Sonora*”, pela diretora. Para a bailarina e coreógrafa Izabel Stewart, em ensaio da obra “*SEM - um colóquio sobre a falta*” entende essa frase como essência da dança de Dudude.

No título deste texto destaco a artista da dança, ou artista de coisas, como tem gostado de dizer, como uma improvisadora, isto é, na função ou na prática de improvisadora, além de ser bailarina, dançarina, coreógrafa e diretora, escritora, por isso optei pelo artigo ‘a’ no título: Dudude, a improvisadora.

Procurar entender o processo de improvisação na prática criativa de Dudude envolve entender como a improvisação persegue o tempo presente, a presença em si, um estado que foge como uma personagem que tem pressa: inconstâncias de focos que mudam a cada estímulo seja ele externo - sons, luzes, pessoas, objetos, temperaturas, paisagens, ou interno - imaginação, imagens, vontades, pensamentos, fluxos de consciência, movimentos involuntários, “digestão”. Tudo isso converge no ato presente da improvisação, um ‘qualquer – tudo’ ou um ‘qualquer – nada’, cheio de vazio, pronto para vivenciar a escuta das pistas que provocam o movimento e responder ou não a elas.

“*Pode-se tudo, não qualquer coisa*”, enfatiza Dudude. Este paradoxo resume e condensa o que foi dito anteriormente, pois aparentemente coloca-nos frente a frente com o próprio problema da improvisação. Separar a improvisação de outros modos de composição e colocá-la como um fim: “para isso foi necessário muito tempo para a experimentação e o estabelecimento de regras”, completa a improvisadora. Quais são essas regras? E ao mesmo tempo quem define o que é qualquer coisa?

Gosto dessa sensação, justamente por isso sou improvisadora, estou sempre começando algo que não sei muito bem o que é, mas estou, e este é o meu exercício como artista de dança e pessoa no mundo. (Dudude)

Então, a improvisação, ligada à própria vida errante, de que nos escapa o futuro, ou reduzida a salvar uma cena, ou funcionando como válvula de escape, ou como um desastre em potencial, é

uma composição do momento que se aproxima do incontrolável. Estabelecem-se para a improvisação pontos de apoio engendrados para a manutenção de pelo menos uma configuração: uma composição vazada.

A criação em tempo presente é uma eterna mudança de estados. Diferentes nuances dão cor e criam espaços no presente, quando todos os sentidos estão abertos para o que o provoca, para o que influencia externamente, aliada a um espaço interno que se cria de seleção rápida de pensamentos e intuições, dando, assim, à criação vida, dentro da própria vida, como comenta Klauss Vianna: “A dança começa no conhecimento dos processos internos.”

A improvisação tem o presente como um segmento de reta, finito segmento, que por dentro também é infinito, estabelecido dentro de um infinito. A improvisação na dança abre um intervalo de tempo, em espaço limitado e onde a criatividade e o uso do acaso e da simultaneidade poderão nos salvar das “entediadas” e já estabelecidas ações. E em seu lugar teremos uma viagem em um vir-a-ser. Fazendo então vida dentro de uma vida, e assim errante.

O momento da improvisação ligado a um ‘aqui e agora’ é a própria essência que não se resolve de uma vez por todas. Simultaneamente o movimento aparece e desaparece e se faz existir também nessa desapareção. Desaparecer para existir, existir no rastro. Não só como imagem artística, mas como uma posição política, pois deixa em suspenso a questão: o que fica de palpável na improvisação quando ela tem como material de trabalho o corpo que desenha no espaço algo que desaparece?

Formulamos, em conversa com o Professor Doutor em filosofia Olímpio Pimenta (professor da UFOP) e eu, a ideia de que a improvisação como *modo de composição vivo*, a dança improvisada como processo de composição e de criação estruturados, tendo como tema o texto *O Andarilho e sua Sombra*, de Nietzsche, em novembro de 2009.

⁴ Rolf Gelewski foi aluno de Mary Wigman e veio morar em Salvador, Bahia, Brasil trabalhando na Escola de Dança da UFBA.

⁵ Nas palavras de Dudude, Denilton Gomes foi um excelente professor que a influenciou muito em seu trabalho de experimentação e improvisação. Denilton foi professor de Técnica Laban, foi aluno de Maria Duschenes e de dança Butoh com Takao Kusuno e Felícia Ogawa.

⁶ Hugo Rodas, uruguaio é professor na UNB de Dança teatro - interseção de linguagens.

⁷ Freddy Romero, Venezuelo, foi bailarino da Cia de dança Alvin Ailey nos EUA, depois vai viver em Buenos Aires onde conheceu a bailarina e professora Bettina-Bellomo.

⁸ Bettina Bellomo, argentina, trabalhava com Oscar Arraiz e veio viver em belo Horizonte na década dos anos 70.

⁹ HERRMANN, 2008. E-mail de Dudude Hermann: quinta-feira, 4 de junho de 2009 22:31. Assunto: Fotos de Pedaco de uma lembrança - perguntas específicas. “ROLF GELEWISKI também trabalhava com improvisação como recurso, para as Estruturas Sonoras”.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Formação da improvisadora, intersecção de saberes e de técnicas de balé e de dança



Modos de Dançar. Dudude Herrmann e Frederico Herrmann. Fotografia não identificado. Centro de Cultura de Belo Horizonte – Programação Cultural, novembro de 2006.

Dudude gosta de dizer que é uma artista da dança. A artista se revela como uma das referências da dança contemporânea em Minas Gerais e no Brasil e tem sua trajetória iniciada nos anos 70, desde então sempre em envolvimento com a dança, atuando como diretora de sua própria companhia, como coreógrafa de outras companhias de dança e de teatro e de instituições de ensino. Comoprofessora é um nome que faz parte da história da maioria dos bailarinos formados e profissionais em dança moderna e pós-moderna de Minas Gerais e do Brasil.

Maria de Lourdes Arruda Tavares (nome de solteira), nascida na cidade de Muriaé, Minas Gerais, em 01 de outubro de 1958. Muda-se com a família para Belo Horizonte em 1963.

Dudude, como gosta de ser chamada, inicia seus estudos de Dança ainda criança, em 1969, e aprende técnica de dança clássica na Escola de Dança Moderna Marilene Martins. Foi levada por sua mãe, a cantora lírica Áurea Celeste Arruda Tavares, que conhecia Maria Amália, irmã de Marilene Martins, da Fundação de Educação Artística, e incentivada pelo seu pai, Hunyade Bernadinho Tavares, que também tinha afinidades artísticas e tinha uma experiência como aluno de Ballet do professor Carlos Leite em sua mocidade.

Dudude foi aluna da Escola de Dança Marilene Martins, da própria Marilene Martins. Nesta mesma Escola que posteriormente passou a chamar-se Trans-Forma- Centro de Dança Contemporânea teve contato com diversas formas de arte, e teve como professores brasileiros como Klauss Vianna; Angel Vianna; Ivaldo Bertazzo; Denilton Gomes; Carmem Paternostro; e estrangeiros como Rolf Gelewski⁴; Graciela Figueroa⁵; Hugo Rodas⁶, Freddy Romero⁷, Bettina Bellomo⁸, entre outros.

Aqui em Belo Horizonte a gente trabalhou muito a improvisação, mas apoiada na música, (...) com Rolf Gelewski, a gente se divertiu muito! O Rolf lidava com a improvisação só com esse embasamento musical, ele partia das frases melódicas para construir a coisa.”⁹ (Dudude)

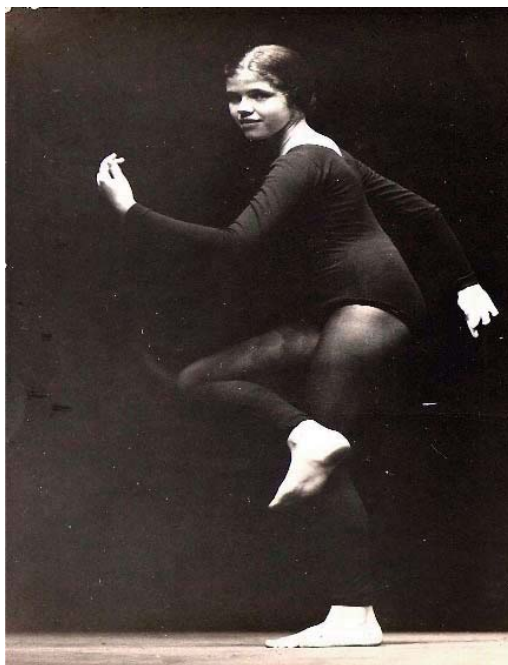
O trabalho com a improvisação foi iniciado nesta escola, comenta Dudude destacando a influência do professor Klauss Vianna: “Posso recorrer também a Klauss Vianna que foi para mim um mestre neste entendimento e que antecede

¹⁰ Todas as fotos, programas, folhetos, cartões fazem parte do acervo Dudude Herrmann, gentilmente cedidos para uso nesta dissertação. Trabalho Rithymetron – Coreografia de Marilene Martins, 1972, Teatro Marília. Depois desta apresentação dos alunos da Escola Marilene Martins, com esse grupo de alunos, forma-se o Trans-Forma -Grupo de Dança.
¹¹ MARTINS, 2009. Entrevistei Marilene Martins no dia 01 de julho de 2009, Belo Horizonte, em sua casa, com presença de Dudude Herrmann.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

todas estas pessoas (com quem trabalhou e foi aluna". Dudude comenta que Klauss Vianna sempre trabalhava com improvisação, mas a improvisação não tinha este reconhecimento como linguagem.

Foi integrante do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança a partir de seus doze anos, onde trabalhou com diretores de teatro como Eid Ribeiro, Paulo César Bicalho, e com coreógrafos como a própria Marilene Martins, diretora do grupo, o então iniciante coreógrafo Rodrigo Pederneiras, Graciela Figueroa, Angel Vianna, José Adolfo Moura (citados no livro *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências* da historiadora Maria da Glória Reis). Este último foi convidado para desenvolver pesquisa que envolvesse a sensibilização e a improvisação. Muitas vezes a improvisação naquele momento era ponto importante, mas focava a composição, improvisar para compor e assim coreografar.



Dudude. Foto: Autor não identificado. Sua 1ª apresentação no Trans-Forma, 1972. Acervo Dudude Herrmann.¹⁰

Nena e Dudude, de mestre para discípula

Marilene Martins¹¹, merecedora de reconhecimento por sua trajetória como bailarina, coreógrafa, pesquisadora e educadora, tem papel de destaque na formação de Dudude. Nena, como é chamada em Belo Horizonte, nos recebeu em sua casa, no dia 1º de julho de 2009, e recebemos, durante este encontro, a notícia da inesperada morte da artista Pina Bausch.

No encontro cabe destacar a impressionante maneira carinhosa e alegre com que foi contando como a improvisação era importante como conteúdo das aulas de dança, e também como era experimentada juntamente com os diretores de teatro que ela convidava para trabalhar em sua escola e depois em seu grupo.

Além de uma força vital, que parece tê-la norteado e dado coragem, Nena foi generosa em compartilhar o que aprendia com seus alunos. Não só empreendeu a

¹² Professor Carlos Leite, gaúcho, ex-bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e cantor lírico vem a Belo Horizonte com a difícil tarefa de fundar uma escola de dança. A partir dele temos as ramificações e as tendências da dança na capital mineira. Foram alunos dele Ana Lúcia e Klauss Vianna, entre outros.

¹³ Cf. <http://www.klaussvianna.art.br>

¹⁴ SCHAFFNER, 2008, p.40. "A dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (...) Após algumas viagens à Bahia, ela aceitou em 1956 o convite de fundar e dirigir a Escola de Dança da Universidade da Bahia. Rolf Gelewski, dançarino e coreógrafo alemão, que se formou com Gret Palucca, Mary Wigman e Marianne Vogelsang, e que em 1953 foi contratado como solista no Teatro Metropol de Berlim e em 1960 aceita o convite da Universidade Federal da Bahia para reestruturar e dirigir a Escola de Dança, encerrando seus trabalhos em 1975."

¹⁵ Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia é a instituição de ensino superior de dança mais antiga do Brasil, fundada em 1956 a partir de um projeto visionário de Edgard Santos, o primeiro Reitor da Universidade.

http://tropicalia.uol.com.br/site/intermas/avanc_t_danca.php. Acesso: 02/07/09.

¹⁶ Rolf Gelewski (1930-1988) veio para o Brasil em 1960 para lecionar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, onde permaneceu até 1975 ocupando também os cargos de Diretor da Escola e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea. Desenvolveu muitas pesquisas na área de dança, produzindo textos e reflexões sobre a dança e seus elementos (corpo, espaço e tempo), e na área pedagógica estruturou o primeiro Curso de Dança de nível superior do país e criou métodos e apostilas didáticas, abordando temas como improvisação, espaço, forma, rítmica, técnica corporal, entre outros. ROLF GELEWSKI: REFLEXÕES E MATERIAL DIDÁTICO-PEDAGÓGICO COMO BASE PARA UMA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. Juliana Cunha Passos, Elisabeth Bauch Zimmermann. <http://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xvcongresso/resumos/033660.pdf>. Acesso em 10/07/09.

¹⁷ GELEWSKI, Rolf. Ver Ouvir Movimentar-se – dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Nós Editora. Ananda-Educação pg9.

¹⁸ SCHAFFNER, 2008, p.20: "Conforme Koegler (2004), muitos historiadores tendem a considerar o período da Ausdruckstanz iniciando em 1910 e indo até 1933. Esta época inclui François Delsarte e Isadora Duncan como precursores, e Rudolf Von Laban e Mary Wigman como os legítimos representantes. É muito questionada a utilização na cultura anglo-saxônica do termo expressionist dance em relação à Ausdruckstanz, uma vez que a Dança Expressionista, propriamente dita, representa somente uma tendência na arte de dança entre outras. De fato, o termo Ausdruckstanz surge somente nos fins da década de 1920, designando cumulativamente todas as formas revolucionárias de dança desenvolvidas a partir do início do século XX."

¹⁹ SCHAFFNER, 2008, p.40. A presença da dança alemã, de suas idéias, nas Américas e na Europa, deve-se muito pelas tournées de Mary Wigman. Posteriormente alguns coreógrafos e educadores da dança, marginalizados na Alemanha, procuraram outros lugares para viver fora da Europa. Entre eles podemos destacar nos EUA sua aluna Hanya Holm. Nomes como o próprio Kurt Jooss, que se muda para o Chile, Maria Duchenes, aluna de Jooss e de Leeder, que nos anos 40 se fixa em São Paulo, no Brasil. "A francesa René Gumiel, de extensa carreira internacional foi aluna de Jooss, Leeder e Kreutzberg, e veio para o Brasil em 1956."

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

construção de uma escola livre de dança, com programa e currículo estruturado na vanguarda da dança europeia, mas também, através de muita pesquisa, queria ir introduzindo uma brasileiridade no seu conteúdo, como dança primitiva, dança afro, capoeira, samba e outras danças que necessitavam ser estudadas e catalogadas, o que provocava muitas viagens e observações de rituais, dos povoados, pelo interior de Minas Gerais, por exemplo:

Sempre fui muito curiosa para aprender muitas coisas, quando encontrava com alguém novo já queria conhecer seu trabalho e trocar e levar para a minha escola.
(MARTINS, 2009)

Começou dando aulas de técnica clássica em sua própria casa, depois de estudar com o professor Carlos Leite.¹² Foi dançar no grupo de Klauss Vianna,¹³ também ex-aluno de Carlos Leite. Sua força e visão de mundo não permitiram que ela ficasse em Belo Horizonte; então ela completa: “queria outras coisas, eu não me sentia tão à vontade com a dança clássica”. Isso a levou a procurar uma formação mais ampla. Marilene escreve para Rolf Gelewski, então o segundo diretor da Escola de Dança da UFBA,¹⁴ e muda-se em 1960 para Salvador, a fim de estudar no único curso superior então existente no Brasil.¹⁵

Nena deixa suas alunas a cargo de Verinha, Vera Andrade. Dudude conta que com Verinha ficaram só improvisando, conta Dudude - nós, alunos, implorávamos para improvisar!. E que esse foi um ano de muito trabalho.

Nena se torna aluna do professor e coreógrafo Rolf Gelewski.¹⁶ O professor, segundo ela, estava interessado em formar não só bailarinos com um novo pensamento influenciado pelas vanguardas, mas também objetivava a formação de professores.

Rolf Gelewski introduz dois métodos a de improvisação: estruturada e livre em seu livro *Ver Ouvir Movimentar-se*. Sua preocupação e foco maior é a de registrar e tentar fixar sua metodologia para registrar e elaborar um material pedagógico para tal prática a de improvisar e a de ensinar através de métodos o modo composicional improvisação e preparar o dançarino para tal. Rolf concebe os métodos como processos didáticos e os estrutura “na forma de um Exercício Modelo”. Com exercícios em fases que representam estágios-objetivo.

Pouco se mudou, nestes quatro anos, com relação à real necessidade de um material didático de base para o ensino dança. Em todos os lugares experimenta-se bastante mas pouco se formula. E os critérios que conduzem devem justificar estas experimentações nem sempre são manifestações de uma consciência educacional, e até parece que um critério central esteja faltando.¹⁷(GELEWSKI)

Rolf Gelewski nasceu em 1930 na Alemanha. Formado no movimento da dança expressiva ou no período chamado *Ausdruckstanz*,¹⁸ foi aluno exemplar de Mary Wigman.¹⁹ Nesse momento a dança alemã encontrava-se em grande desenvolvimento e vai influenciar todo um movimento posterior, de várias gerações,

²⁰ Cf. SCHAFFNER, 2008, p.40

²¹ SCHAFFNER, 2008, p.27.

²² SCHAFFNER, 2008, p.27.

²³ SCHAFFNER, 2008, p.58.

²⁴ SCHAFFNER, 2008, p.68. GELEWSKI, 1964d, apud “Desde que a Escola foi fundada, as disciplinas eram formatadas isoladamente. Aquino, a pedido do então Reitor Roberto Santos (1967-1971), apresentou uma proposta para o Conselho Federal do Ministério da Educação que regulamentou o Curso Superior da Escola de Dança. Seu projeto competiu com outras propostas apresentadas, como a de Dalal Achar de transformar o método de ensino do Royal Ballet Academy em curso superior no Brasil, ou mesmo a proposta de Helenita Sá Earp de incluir a Dança no curso superior de Educação Física. A regulamentação de Aquino venceu, incluindo a exigência de o aluno fazer um vestibular para entrar no curso universitário de Dança. Através de um levantamento realizado sobre o que existia de implantado na Escola, Aquino criou um currículo de Ensino Superior de Dança que beneficiava outros estilos, com a inclusão da disciplina Técnicas Corporais no lugar de Técnica de Dança Moderna. Essa ideia possibilitou que cada instituição de dança no Brasil colocasse livremente a sua opção técnica, ou seja, técnica clássica, moderna ou folclore, em seus cursos. O currículo criado por Aquino foi acrescido de novas terminologias como Composição Coreográfica que passou a englobar: Espaço, Forma, Composição Solística e Coreografia em Grupo. As outras disciplinas eram: Improvisação, Elementos da Música, Técnicas Corporais com opção para Balé Clássico e Dança Moderna. Os alunos podiam optar para a formação de Dançarino Profissional ou Licenciatura em Dança. Aquino comenta que esse currículo somente existia na Bahia, e somente a partir de 1980 foram criados os cursos universitários de Dança na UNICAMP, em São Paulo, e em Curitiba, no Paraná (AQUINO, 1997, apud ROBATTO e MACARENHAS, 2002, p. 131).”

²⁵ GELEWSKI, 1964d.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

tanto na Europa como nas Américas. Em encontros e congressos realizados na Alemanha entre 1928 e 1950, vários profissionais coreógrafos defendem suas ideias, criando e estabelecendo seus métodos e seus estudos de forma mais estruturada. Podemos citar Mary Wigman, com sua Dança Expressiva, Rudolf Laban, com Teatro Dança e seu método de improvisação, Kurt Joss, aluno de Laban, com a Dança-Teatro.²⁰ Mary Wigman também trabalhava com improvisação e procurava a estimulação dos sentidos: *Suas aulas de improvisação continham estudos em diferentes texturas, expondo seus alunos a experimentarem as superfícies da madeira, do metal ou da cera e sua fluidez.*²¹ Sua técnica consolidou-se numa coordenação aperfeiçoada. Baseando-se no uso da improvisação de Laban e a sua teoria básica dos três elementos - força, espaço, tempo, Wigman fundamentou o seu método de ensino de dança. Adotou também o idealismo metafísico de Laban, ao interpretar o espaço como uma metáfora de ordem cósmica.²²

Tanto Laban quanto Wigman colocavam a improvisação como conteúdo dentro de seus métodos e no trabalho pedagógico. Gelewski também dá ênfase à improvisação e, em julho de 1971, realiza um programa de espetáculos improvisatórios que foi apresentado no teatro Santo Antônio da Escola de Teatro da UFBA. Foi um dos primeiros espetáculos em que a improvisação já era usada como fim, no Brasil:

A sua produção teórico-prática tem início em 1960, porém é mais organizadamente vista numa série de artigos publicados no Jornal da Bahia em 1964. Em um deles sobre Trabalhos da Escola de Dança III– Improvisações (GELEWSKI, 1964d), além de continuar destacando a interminável questão da técnica corporal para a dança moderna que não aprisionasse os dançarinos, Gelewski via na Improvisação um lugar para a liberdade da dança e para revelações do subconsciente. Citando Paul Klee, a arte não reflete o visível, mas torna visível, ele complementa a sua visão sobre o mundo interno do dançarino.²³

Gelewski traz para a Universidade da Bahia um pensamento crítico, proporciona debates sistematizados em dança, tratando de focar a dança experimental e pensamentos filosóficos sobre a dança. Enfim, estrutura pedagogicamente vários conteúdos da dança e sua aplicação, além de formar grandes diretoras pedagógicas como a seguinte diretora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Dulce Aquino²⁴ e Marilene Martins, em Belo Horizonte.

Para Gelewski a Improvisação seria a disciplina que levaria o aluno a descobrir o invisível em si mesmo, cultivando as faculdades interiores como *recursos aplicáveis no processo de criação*. Acreditando nas potencialidades individuais de cada ser humano, ele escreve:

Sabemos naturalmente que não podemos produzir artistas, por que pessoa alguma é capaz de criar vocação, conferir talento e espírito. Mas acreditamos que todo homem possua dentro de si a semente espiritual.²⁵ (GELEWSKI)

No mesmo artigo, ele aponta que a dança se distingue da ginástica e da acrobacia principalmente pela comunhão dos elementos emocionais e espirituais do

²⁶ SCHAFFNER, 2008, p.60. Por ocasião do 77º aniversário de Mary Wigman (13 nov. 1964), Gelewski traduziu para sua coluna Dança no Jornal da Bahia um trecho do livro de Wigman *Linguagem da Dança*, que trata da importância da interiorização e da entrega do dançarino no ato da criação, fator que ele posteriormente ampliou. Na sua postura como ser humano e na sua visão como educador, Gelewski via na conscientização dos estudantes um processo complementar e essencial para a formação técnico-artística atingindo uma relação mais complexa do fazer a dança. Para Wigman a força criadora pertence tanto à região das realidades quanto à zona da imaginação. Entendia que para compor em arte é preciso um mergulho no nosso interior, uma disposição e um estado de embriaguez para se vivenciar um êxtase objetivo para a percepção do momento abençoado.

²⁷ GELEWSKI, 2007, p. 75, apud SCHAFFNER, 2008, p.61.

²⁸ GELEWSKI, 1964b, apud SCHAFFNER, 2008, p.57.

²⁹ SCHAFFNER, 2008, p.59.

³⁰ MARTINS, 2009.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

dançarino. Para efetivar tais concepções, Gelewski fundamentou os objetivos da Improvisação da seguinte forma:

Desenvolver além do treino das capacidades de reação e coordenação e de qualidades tão gerais como concentração, intensidades e sensibilidade - desenvolver as qualidades expressivas e imaginativas de criação. Fornecer uma formação ampla musical e cultural.²⁶ (SCHAFFNER, 2008)

Acreditando no despertar dos seres humanos e no potencial da dança neste processo, Gelewski elaborou a disciplina experimental *Filosofia da Dança* para aplicar em 1967 na Escola de Dança. No item das *Correspondências entre a Dança e o Tempo* ele enfatiza que a dança necessita do tempo como condição existencial, “*como algo que urge do tempo para poder realizar-se*”, complementa. A Dança se efetua num tempo comensurável, determinável e objetivo, como algo que tem início e fim; sendo assim, o tempo é uma condição fundamental para a Dança. Ressalta que a dança é igual à vida, é essencialmente movimento e gênese dinâmica. Diz ainda: *Não se distinguem um antes um agora e um depois: um momento é equiparado ao outro, numa presença constante.*²⁷ Gelewski cita a estadunidense Isadora Duncan como uma precursora dessa modernidade:

Em tempos comparativamente recentes o expoente máximo daquilo que se tornou conhecido como culto de dança livre foi a americana Isadora Duncan que relegando técnica causou admiração na Europa com suas exposições de dança inspiradas de seu interior.²⁸ (SCHAFFNER, 2008)

A metodologia de estruturação, a disciplina de construção e a aplicação na Escola de Dança Marilene Martins se dão como um processo de experimentação e contam com o impulso e respaldo direto do pedagogo Gelewski, que passa a orientar Nena como também a visitar várias vezes a Escola em Belo Horizonte. A improvisação como tradição da Escola Alemã vai também fazer parte da Escola como um lugar de experimentação, mas também como uma forma de desenvolver um estudo personalizado, dando a cada pessoa sua maneira particular de dançar. Segundo Carmen Paternostro, as aulas de improvisação de Gelewskieram embasadas em *exercícios práticos que poderiam, segundo ele, ter motivações diversas como música, poesia, temas concretos e abstratos.*²⁹

As alunas avançadas da Escola de Dança Marilene Martins faziam parte de um grupo amador para realizar experimentações coreográficas como também para o exercício de outros coreógrafos e diretores de teatro. Vários desses diretores trabalhavam com improvisação como processo criativo. Logo depois, esse grupo, a princípio amador, toma um caráter profissional, e sobre isso Nena diz: *eu nunca tive a intenção de montar um grupo profissional, pensava em trabalhar somente amadoramente ou didaticamente.*³⁰ Nena logo depois se viu responsável não só pela escola e suas questões pedagógicas, de mantê-la em uma filosofia de pesquisa e de investigação, mas também estava com um grupo de bailarinos-alunos que tinham toda a força e a vontade de dançar em uma tentativa profissional. Dudude es-

31 Émile Jacques-Dalcroze, músico suíço, (1865-1950).

32 Cf. GELEWSKI, 1973.

33 REIS, 2005, p.86.

34 SCHAFFNER, 2008, p.23 e p.27. Percebe-se em vários dançarinos expressionistas uma influência do tratado *A Origem da Tragédia no Espírito da Música*, do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Mary Wigman se dizia apaixonada pelo livro de Nietzsche Assim falava Zarathustra. A Rudolf Laban foi atribuída uma influência de filosofia de vida, também inspirada por Nietzsche, principalmente o conceito de oposição apolíneo-dionisíaco. Uma das frases nietzscheanas mais citadas por representantes da dança da época foi a seguinte: “Eu poderia acreditar somente num deus que soubesse dançar” (NIETZSCHE apud KOEGLER, 2004, p. 10). (...) Para ambos a dança surgiu do ritual, de sua própria forma dionisíaca não sectária, inspirados em Friedrich Nietzsche (PARTSCH-BERG-SOHN, 1994).

35 SOARES, 2008. Marta Soares, coreógrafa brasileira lembra que a educadora HanyaHolm foi quem introduziu o trabalho de Wigman nos EUA. Considerada, juntamente com Alvin Nikolais, uma das precursoras da dança moderna nos EUA, foram personalidades responsáveis pelo movimento de improvisação na dança estadunidense, que Marta chama de pré-Judson. “A própria Trisha Brown estudou com Nikolais”. Acrescenta Marta: “a improvisação está desde a modernidade e foi sistematizada no trabalho de Laban e Wigman, que estudavam a sistematização dos esforços espaciais, das qualidades de movimento, pesquisado através da Improvisação”.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

tava entre eles, apesar de seus 12 anos.

Dentre os profissionais que trabalhavam em sua escola e com o seu grupo, Nena destaca o trabalho que Rolf desenvolvia com base em sua própria formação com Wigman e teoricamente oriundo dos estudos de Dalcroze.³¹ Rolf tinha um profundo trabalho de conhecimento da música e da improvisação. Rolf sistematizou suas ideias sobre improvisação e em uma publicação de 1973 podemos conferir dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança.³²

Marilene Martins foi uma aluna e bailarina inquieta. Ela tinha vontade e muita curiosidade por conhecer conteúdos diferentes e outras danças e não ficou parada. Viajou pela Europa e pelos EUA em busca de novos conhecimentos e principalmente de conhecer outros profissionais e outras abordagens da dança.

Tanto Klauss Vianna quanto Gelewski tinham propostas e foram referências que afinavam com as expectativas de sua aluna: *Marilene Martins sentia suas inquietações crescerem junto com o desejo de encontrar uma linguagem própria. Sua proposta era pesquisar e estudar a cultura popular brasileira e desenvolver uma dança que se identificasse com o povo do Brasil em sua livre expressão.*³³

A importância da Escola de Dança Marilene Martins está na ousadia, na persistência e na genialidade de empreendedora da própria diretora, de fazer um sonho se tornar realidade fundando uma escola aproximada de uma academia, onde o ensino da dança teria uma sequência sistematizada, onde os conteúdos seriam elaborados seguindo uma ordem de dificuldade e todo o saber dessa disciplina iria convergir para outros saberes das artes afins, principalmente o teatro, mas também a filosofia, preocupada não somente em formar um dançarino, mas antes de tudo um ser. Todo esse movimento da escola aliada ao trabalho desenvolvido no Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, também dirigido por Nena, faz de Belo Horizonte um pólo de dança moderna. Paralelamente podemos citar a Escola de Dulce Beltrão, que também galgava os mesmos interesses na dança moderna, dança-teatro e suas conexões com a modernidade e com todo um saber.

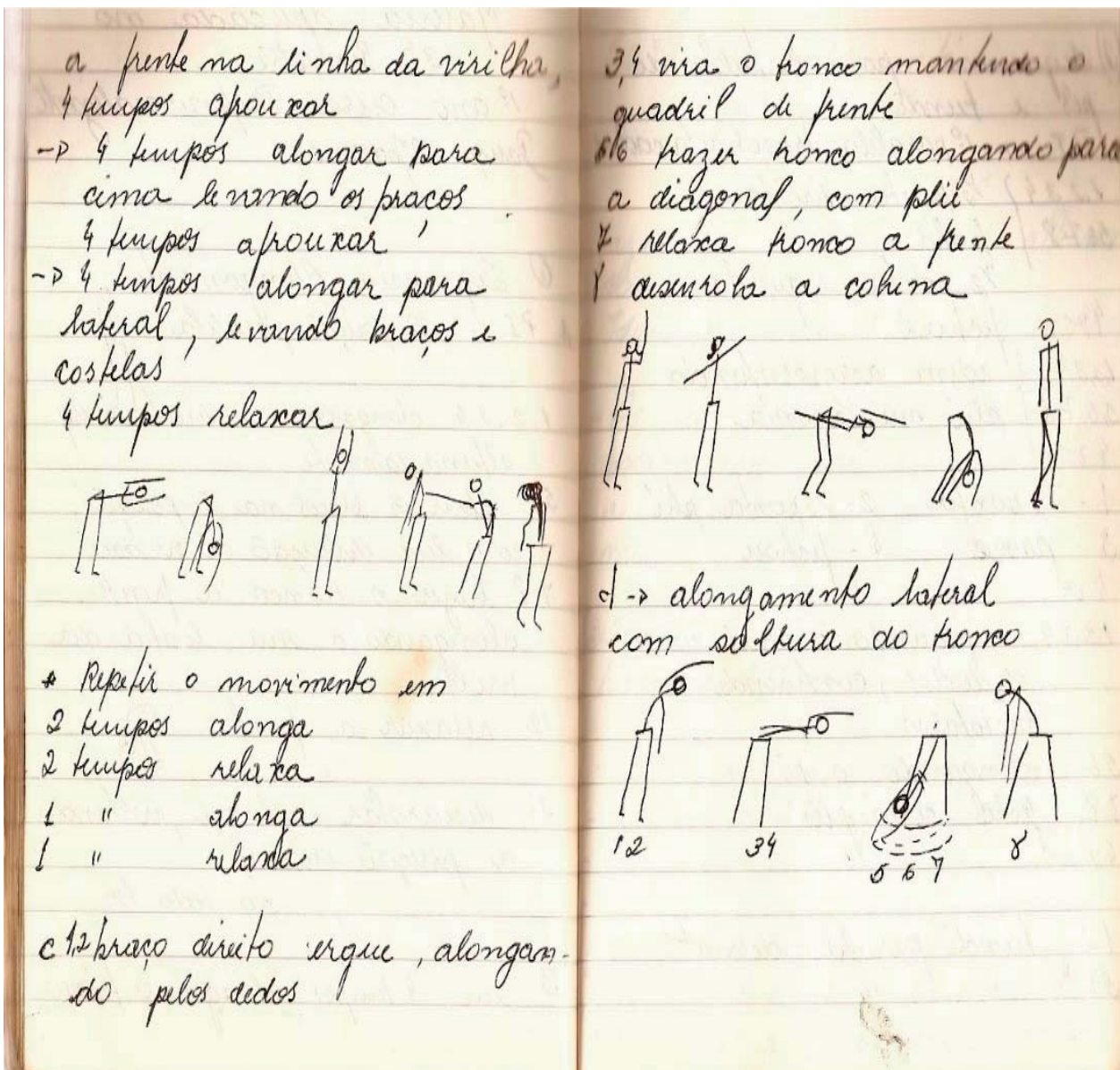
Sem dúvida, Nena traz para sua Escola a tradição da Dança Alemã, na qual a improvisação era ferramenta para a construção desse ser que dança, tendo grande referência e respaldo nos ensinamentos e nos escritos de Laban e Wigman, que inauguram a dança moderna,³⁴ e depois através de seus alunos, estes mais próximos da realidade americana através de Jooss (Inglaterra e Chile), Holm³⁵ e Gelewski, que continuam formando e sistematizando não só a dança mas o ensino da dança moderna, trazendo para o trabalho pedagógico a importância de se trabalhar a improvisação, a relação com o teatro, a preocupação com a formação de um ser humano apto a se relacionar com a vida, sensibilizando-o e instrumentalizando-o para trabalhar dentro de suas próprias buscas de seu ser.

A historiadora Gloria Reis aponta em seu livro *Cidade e Palco Experimentação, Transformação e Permanências* que a Escola de Dança Marilene Martins estava *sintonizada com a tendência a interações entre as manifestações artísticas e, especialmente, empenhada em discutir as interações entre dança e teatro.(...) para trabalhar com sensibilização e improvisação.*(REIS, 2005:95)

Dudude, como aluna de Marilene, participa ativamente da Escola, cursando além das aulas do programa os cursos de aperfeiçoamento ministrados por seus convidados. Depois passa a ser assistente de Nena, e durante dois anos, sempre anotando tudo, e preparando material prático que seria aplicado nas aulas do curso básico de dança moderna. Os exercícios eram criados com Dudude fazendo-os para Nena. Aos quatorze anos Dudude começa a ministrar aulas, e suas aulas são, durante

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

todo o ano, assistidas pela própria Nena, que depois fazia suas observações e comentários. Dudude foi treinada pacientemente por Nena para ser professora. Ela conta que tinha de estudar muito e anotar tudo. Dudude me mostra seus cadernos com exercícios escritos com uma descrição quase narrativa, mas nada comparado aos cadernos de Dorinha Baeta que eram exemplares. Marilene treinou sua pupila como uma mestra ensina ao seu discípulo seu ofício, transmitindo sua tradição, com disciplina e perseverança. Dudude aprende a ser metódica e rigorosa com suas aulas, anotando-as e preparando-as, aprende a diversidade e a troca de informações e conhecimentos com outros profissionais e a generosidade de uma educadora.



Caderno *Aula* de Dudude Herrmann, seqüência de alongamento inicial da aula de Freddy Romero, bailarino de *Arvívo Antigo*, técnica de Martha Graham.

³⁶ BMC: BodyMindCentering, é uma pesquisa inovadora de reeducação que explora a relação entre o corpo e a mente. Trad. minha. [HTTP://caraker.com/articles/BMCsoamtic.htr](http://caraker.com/articles/BMCsoamtic.htr)

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições



Autor não identificado. Dudude Herrmann. Acervo Dudude. *Los 45*, trabalho de Graciela Figueroa, dirigido por Marilene Martins, Claudia Prates, Marilene Martins, Dudude Herrmann, Ema e Dorinha Baeta.

Sua carreira como coreógrafa também começa com o Grupo Trans-Forma

Escolha seu Sonho, primeiro trabalho coreográfico de Dudude Herrmann para o Trans-Forma, já trazia marcas da coreógrafa: criação coletiva, teatralidade, irreverência e ousadia. (REIS, 2005)

Glória Reis comenta que *Escolha seu Sonho*, espetáculo realizado inspirado na poesia de Cecília Meireles, recebe o prêmio no Concurso Nacional de Ballet e Coreografia no Rio de Janeiro. Dudude, assume o nome de DududeHerrmann depois de assumir a direção artística do Trans-Forma em 1980, sugerido por Lilian Fleury, então produtora do Grupo.

Ao longo de sua carreira teve e tem complementado seu saber com diversos profissionais como Vera Orlock (BMC³⁶); Josef Nadj (Fr); Pascal Queneau (Fr); Karim Sebbar (Fr); Katie Duke (EUA); Lisa Nelson (EUA); e as brasileiras Cristiane Quito; Rose Akras; Sônia Mota, entre vários outros.

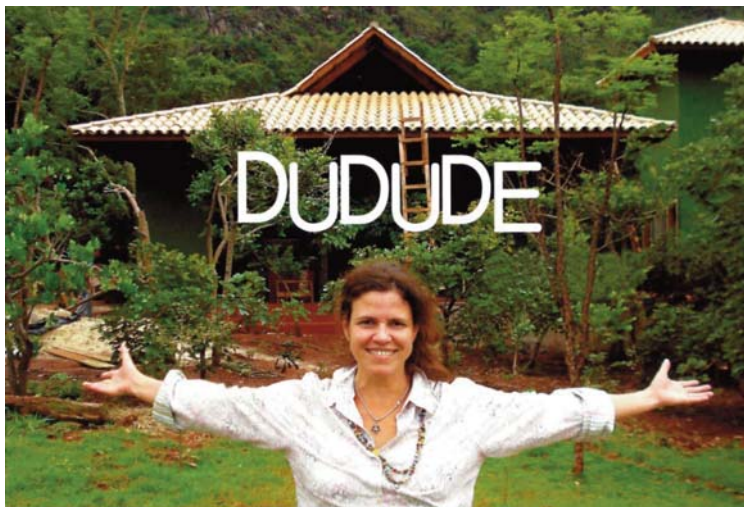


Dudude Herrmann. Foto Adriana Moura. Paris, 2001.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

DududeAtelier

Em 1985, depois de trabalhar como Assistente de Direção do coreógrafo e mestre francês Jean Marie Dubrul e da diretora baiana de dança-teatro Carmen Paternostro, na Cia de Dança do Palácio das Artes - CDPA, Dudude funda sua própria companhia, a princípio denominada Dudude Herrmann Cia. de Dança e posteriormente Benvinda Cia. de Dança, companhia 'desaparecida' em 2008. Uma trajetória artística bem-sucedida coloca Dudude e sua companhia como referência de uma dança experimental em âmbito nacional, começando então sua carreira internacional, apresentando-se na França, na Alemanha e no Equador.



Dudude Atelier, Casa Branca, Brumadinho, MG, Brasil, 2010. Foto: Francisco Herrmann.

Nesse perfil de formação que Nena instaura em Dudude, vê-se claramente que ela persevera a construção de um Estúdio de Dança também generoso, abrindo as portas para uma dança experimental, convidando pessoas para mostrarem seus estudos e trabalhos. Desde 1992, essa abertura para a diversidade se reflete no EDH - Estúdio Dudude. Ela convida vários professores de dança de várias técnicas contemporâneas. Professores que ministraram aulas no EDH enfocando linguagens contemporâneas: Francis Sauvage, Marcia Monroe, Rose Akras, Rodrigo Campos, Tica Lemos, Giovane Aguiar, Diogo Granato, Telma Bonativa, Tiago Granato, Tiago Gambogi, Beth Bastos, Osman Kassen, Cristiane Paoli Quito, Magdalena Bernardes, Cristiano Karnas, Adriana Grechi, Nigel (DV8), Luis Carlos Garrocho, Paola Rettore, Marcelo Kraiser, Izabel Stewart, André Lage, Tuca Pinheiro, Mauricio Leonard, Zélia Monterio, João de Bruço, TarinaQuelho, Madalena Bernardes, entre outros.

Nos trabalhos de Dudude Herrmann (...) percebe-se de forma muito clara a marca dos estudos de teatralidade das ações corporais que ela começou a desenvolver no Trans-Forma. Sua linguagem coreográfica, centrada nas idéias de memória corporal e do corpo como depositário de emoções e evoluções, é influenciada pelo Trans-Forma. (REIS, 2005:96)

Pelas companhias de dança Dudude Herrmann e Benvinda passaram vários bailarinos com formação no Trans-Forma, como Arnaldo Alvarenga, Tarcísio Ramos, e outros também reconhecidos nacionalmente, podendo citar, entre outros, Luiz Abreu e Patrícia Werneck,

³⁷ E-mail de Dudude Herrmann.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Ana Gastelois, Mônica Ribeiro, Margô Assis, Ana Virgínia Guimarães, Sérgio Marrara, Silvana Lopes, entre outros e bailarinos de gerações seguintes como Izabel Stewart, Luciana Gontijo, Paulo Azevedo, Joana Carneiro, Marise Dinis, Heloisa Domingues e Paola Rettore. Vários artistas como, por exemplo, o artista plástico e performer Marco Paulo Rolla, a artista plástica NiuraBellavina, o diretor de teatro Adyr Assunção, o figurinista Ronaldo Fraga, o iluminador Leo Pavanello, o músico Renatho Motta. Na verdade, no princípio Dudude tinha e não tinha vontade de ter uma companhia. Sua vontade morria no encontro com as dificuldades burocráticas e de sobrevivência financeira da mesma:

Sofri um bom tempo com [por] todas estas pessoas que se aproximaram da Benvinda e do estúdio, por não poder abrigá-los como profissionais, acho que (...) vários [bailarinos] fazem parte desta realidade: a Benvinda existiu com muitas tentativas de continuação e pela minha incapacidade de conseguir estrutura financeira para sua existência.³⁷ Dudude



Folheto de divulgação do Estúdio Dudude Herrmann - EDH. Acervo Dudude Herrmann.

A Benvinda Cia. De Dança é, então, contemplada com vários prêmios em Minas, como os de melhor coreógrafa, melhores intérpretes, melhor espetáculo e prêmios nacionais como Caravana Funarte/2006, e a artista Dudude foi contemplada com as Bolsas Vitae de Artes e Bolsa Virtuose – MINC e em 1994, recebe o prêmio da FUNARTE pelo conjunto de sua obra.

Em 2010, quando inaugura seu novo estúdio, denominado agora de Atelier Casa Branca, em Casa Branca, no município de Brumadinho, localizado na Região Metropolitana de Belo Horizonte, Minas Gerais, com a visita de Lisa Nelson e Daniel Lepkoff, duas personalidades referências da dança improvisacional, que oferecem um *workshop* aberto à comunidade da dança e uma palestra, com entrada franca para toda a comunidade artística, Dudude confirma estar conectada ao mundo e generosamente compartilha com outras pessoas seus interesses e viabiliza esses encontros tão ricos, movimentando a cidade de Belo Horizonte e colocando-a no circuito da dança experimental e contemporânea.

³⁸ Viviane Gandra assina como designer responsável pela arte gráfica de programas, E-flyer, cartazes, e outros.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

Olá!

É com prazer que convido você para estar comigo na primeira ação de ocupação de meu ATELIER, em CASA BRANCA.

Durante o ano de 2009 estive imersa e concentrada na aparição desse espaço, sem dúvida um espaço vigoroso, especialmente construído e pensado para acolher o trabalho que venho desenvolvendo; para abrigar idéias, gerar e movimentar o campo das artes. Farei, então, uma GRANDE JAM de pré-natal, ação que antecede as atividades inaugurais do atelier previstas para Fevereiro de 2010.

Muitos são os motivos: a alegria da realização desse espaço, a celebração e o encontro com amigos e colaboradores, o dançar juntos! JAM significa espaço aberto para a improvisação no movimento, na música, em que a dança surge a partir da disponibilidade dos corpos que ali se encontram!

Então, anote em sua agenda:

dia 19 (sábado), de 17h às 22h

Para mais informações, entre em contato com a produção pelo número 31 98214792.

Espero você por lá!

Abraço,

Dudude Herrmann

(Foto: Francisco Herrmann)



Para chegar: Rodovia BH-8; entrar no posto Cheifão (Jardim Canadá), seguir para o Parque Estadual Serra do Rola Moça em direção a Casa Branca. Depois da descida há uma sequência de 4 quebra-molas e em seguida, à esquerda, a portaria do Condomínio QUINTAS DE CASA BRANCA. Ai estará a lista de convidados e orientações para chegar ao endereço dentro do condomínio - identifique-se como convidado(a) de Marta de Lourdes (Dudude) Herrmann.

E-flyer Viviane Gandra³⁸, 2010.

É importante notar que toda a formação recebida por Dudude, monitorada pela educadora e artista Marilene Martins, foi passada também com a potência que a mesma tinha de disseminação do trabalho, de democratização, de divulgação da dança. Hoje observamos a trajetória artística de Dudude e também podemos notar que a mesma continua o trabalho de pouco a pouco alimentar outras pessoas. Com a abertura de seu estúdio desde 1992 e nos anos seguintes, Dudude mantém um diálogo incessante da dança contemporânea com outros artistas, fazendo circular pessoas e conhecimentos, experiências e modos de composição tanto de Belo Horizonte, como do estado, do Brasil e do exterior. Continua não só seu trabalho, mas também sua missão de pedagoga, herdada de Nena, herdada do próprio Gelewski, que se preocupa não só com a educação, mas com a sistematização da metodologia de trabalho. Dudude foi alimentada pelo cordão de Nena e agora perpetua e alimenta através de seu Atelier, a reverberação de seus interesses, de seus conhecimentos, comungando-os com outros artistas e bailarinos.

A formação de Dudude como bailarina e depois seu trabalho junto ao Trans-Forma, sempre sob a tutela da diretora Marilene Martins, nos apontam para uma busca de trabalhar a dança inserida num contexto de formação do ser, com as características dos anseios modernos de encontrar maneiras particulares de expressão. A ênfase dada era alimentada por estudos de improvisação, sensibilização e relaxamento. Esse último muito valorizado e comentado por Nena. Em meu encontro com ela, ela reforça a necessidade e o valor para o processo ensino aprendizagem do espaço-tempo para o relaxamento.

Dudude fala a respeito de onde o improvisador deve se apoiar, e afirma que o que o artista precisa fazer é refinar os sentidos e transportá-los para a linguagem

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Lisa Nelson (EUA) é coreógrafa, performer de improvisação e videoplasta. Desde o início dos anos 70, explora o papel dos sentidos na performance e na observação do movimento. Como resultado do seu trabalho em vídeo e dança nessa década, desenvolveu uma aproximação com a composição espontânea e a performance, a qual chama TuningScores. Lisa Nelson interpreta, ensina e cria peças em todo o mundo, mantendo paralelamente colaborações de longo prazo com outros artistas, como Steve Paxton, Daniel Lepkoff, Scoth Smith, a videoartista CathyWeis, e o ImageLab, colectivo multidisciplinar de pesquisa/performance. Recebeu o prêmio NY "Bessie" Dance and Performance em 1987 e o Alpert Award in the Arts em 2002. Durante 30 anos, foi coeditora do ContactQuarterly, uma revista internacional de Dança e Improvisação, e atualmente vive em Vermont nos Estados Unidos.

www.forumdanca.pt.

⁴² NELSON, 2010.

⁴³ HERRMANN, 2010

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ NELSON, 2010.

⁴⁶ NELSON, 2010.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

da dança: *nossa instância, a dos artistas da dança, é a expressão! Mas o improvisador necessita se instrumentalizar, ou então fica um improvisador pobre.* (HERRMANN, 2008)

Para Dudude, o improvisador deve ter uma experiência e é através de uma prática de improvisação que ele vai se fazendo, vai elaborando um glossário, várias linhas de fuga, desenvolvendo seu próprio conteúdo, seu motivo, no sentido de saber o que o move. O improvisador vai arquivando um arsenal de códigos corporais para a improvisação, que serão utilizados no encontro com o outro e com as emergências que aparecem, no momento da improvisação. Tudo isso mesclado com a vivência e experiência de sua vida vai fazendo o que Dudude chama de compêndio. A coreógrafa conclui: “o improvisador deve ter assunto para esse corpo.”³⁹ Deve estar pronto para uma busca e uma troca incessantes, fazer-se presente e “*estar inserido com seus conteúdos no mundo.*”⁴⁰ Nesses momentos percebemos as sintonias entre Dudude e Lisa Nelson⁴¹, que sintoniza pensamentos com o de Dudude: “*Eu construo as coisas de acordo com minha percepção.*”⁴²

Sobre sua aproximação com a pesquisadora Lisa Nelson, Dudude conta:

Minha relação com Lisa foi e é de afinidades de trabalho/vida. Desde quando a Tica trouxe para um intensivo no ‘Nova Dança’ travamos uma relação e fomos ficando cada vez mais próxima. Seu trabalho se parece com o meu trabalho. Pensamos coisas, como ela mesma falou de maneira própria, mas a mesma coisa, e isso só vem a somar naquilo que pouco a pouco vamos fisicalizando.⁴³

A partir daí é possível sair de um lugar estruturado e, então, extrapolar. Na verdade, através da prática do improviso busca-se treinamento para manter-se em estado de consciência, pois é isso que nos foge, e é esse estado que perseguimos durante uma improvisação. O estado de consciência, como explica Lisa Nelson em suas investigações de seu próprio estado, é definido como uma *atenção*. O foco da atenção é perceber *como nossos corpos tomam decisões para nós*⁴⁴. O improvisador deve manter uma atenção no seu próprio interesse, com o que ele se sintoniza. A atenção viabiliza essa escuta interna e externa, e possibilita a escolha, tomar decisões, agir.

Lisa Nelson enfatiza que a atenção exercitada permite estabelecer uma direção para as coisas: improvisar “*é não trabalhar instintivamente. A atenção é um movimento que me motiva a fazer alguma coisa, é minha atenção que me conecta com a ação.*”⁴⁵ Para ela a atenção viabiliza as habilidades básicas inerentes ao improvisador: a memória e a observação.

Por isso, Dudude diz que o improvisador necessita de um corpo específico não aquele da perfeição apolínea ou robusto, mas aquele treinado para o improviso, repleto de linhas de escape, de escutas e de transformação, de estímulos interiores e exteriores para conseguir estar presente e atuante no momento da improvisação e pronto para acessar as Memórias. Esse ocorre através das habilidades de manufatura da memória e de manter-se em estado de atenção.

O terceiro elemento importante na improvisação, ressaltado por Lisa Nelson, é a imaginação. Para ela, a imaginação passa a ser uma prática do improvisador: *isso é um padrão bem genético, a gente tem necessidade de prever o que (...) acon-*

⁴⁷E-mail de Dudude, assunto: Re: Pedaco de uma lembrança do dia: domingo, 1 de junho de 2008 17:53: “Pedaco, tento encontrar estes momentos repletos de fantasmas, para quem viu este trabalho na integra {Bola na área}, falam que conseguem lembrar da dança e ver o que não está mais, na verdade está inscrito no corpo da memória todo o registro de um aprendizado.”

⁴⁸A convite de Marilene Martins, diretora do Grupo Trans-Forma de Belo Horizonte, Graciela vem ministrar aulas no Trans-Forma Centro de Dança. Naquele momento, a bailarina acabava de voltar de Nova York, depois de uma bolsa concedida pela Fullbright, onde foi integrante da TwylaTharp Cia. e Lucas Hoving. É notadamente visível a textura do corpo e dos movimentos do trabalho e a influência da coreógrafa estadunidense TwylaTharp, grande investigadora da dança pós-moderna. Sobre ela, podemos citar Nani Rubim: “Figueroa revolucionou a dança no Rio de Janeiro nos anos de 1970 com um vibrante estilo pessoal e um pensamento coreográfico marcado pela liberdade e originalidade.”

⁴⁹Dudude conheceu Katie Duke, dançarina e professora de dança improvisacional, no Festival de Improvisação na Holanda, em 1997. E-mail de Dudude, segunda-feira, 22 de fevereiro de 2010 12:37: “Com Katie Duke fiz Worsophs intensivos, e também a convidei para ministrar aulas de Improvisação em 2 Festivais de [Inverno da UFMG] 2006 e 2007. (...)Com Katie reconheço uma profissional para troca de experiências. Estudei com ela profundamente improvisação e tivemos tanto eu, como Tica, um encontro muito forte, tanto no Festival, como em Amsterdã e compartilho das ideias que ela desenvolve, como Lisa Nelson, Daniel Lepkoff, Pascal Queneau.”

⁵⁰Parágrafo redigido a quatro mãos por e-mail entre Dudude e eu. 27 abril de 2010.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

tecerá a partir dali. Em dança a gente está sempre curtindo e prevendo o que (...) acontecerá depois.⁴⁶ Essa imaginação se desenvolve a partir da observação - atenção - e da memória manufaturada do acervo ou compêndio do improvisador. A imagem vai se compondo um pouco como escuta e sintonia das habilidades acima citadas e com a construção de expectativas e possibilidades do que poderá vir a ser.

A improvisação acontece no imaginário do artista e no imaginário do espectador, em uma composição em constante aparecer e desaparecer. A “tarefa” (*task*) do improvisador é ir descobrindo como ele compõe de dentro da obra, como ele atua, na recepção de elementos e na devolução ou “reação” própria. Com sua percepção, não só visual, o improvisador vai refinando e aguçando seus sentidos, provocando um corpo sutil, atuante e sensível, repleto de texturas e sensações, que compõem um corpo vivo.

A procura de uma lembrança vem trazer para a improvisação vários elementos. Isso pode ser percebido claramente em *Pedação de uma Lembrança*. Além de dançar com seu repertório e códigos da coreografia, Dudude faz o espetáculo surgir da memória,⁴⁷ junta fragmentos guardados no corpo e no lugar da música, das sensações e das relações que outrora se faziam com outros bailarinos em cena, na obra *Bola na Área*.



Bola na Área (ao fundo, esq. para a dir.) Clermont; Dudude; Lydia Del Picchia (atrás da Dudude); Pedro Prates; Dorinha Baeta; Bony Maria de Figueiredo; Marilene Martins; Sidmar Estevão; Claudia Prates. Ginásio Makenzie, BH, 1977. Autor da foto não identificado. Acervo Dudude Herrmann.

Em 1976, Graciela Figueroa,⁴⁸ bailarina e coreógrafa uruguaia, coreografa para o Grupo de Dança Trans-Forma (do qual Dudude fazia parte) os 3 movimentos do Concerto em Mi bemol Maior para Trompete e Orquestra, de Haydn. A coreografia - *Bola na Área* - começa a ser composta pelo 3º movimento, com 14 bailarinos, e é elaborada a partir de vários jogos de improvisação, com o intuito de brincar, jogando dentro de algumas regras que os próprios jogos criam. O grupo não sabia em quê exatamente isso iria resultar. Em contrapartida Dudude comenta em entrevista que os ensaios eram completamente soltos e que *o grupo não sabia o que ia sair dali, dos vários experimentos, acho que nem ela, Graciela, sabia.* (HERRMANN, 2008).

No encontro com Katie Duke⁴⁹ no Festival de Improvisação na Holanda, em 1996, Dudude

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

“começa a perceber que a improvisação pode ser tratada como linguagem de arte, ela redescobre a improvisação como um lugar de expressão e estudo e ela reconhece que teria sido sempre uma improvisadora.”⁵⁰



Dudude Herrmann. Peçaço de Uma Lembrança, 2008, Galeria Olido, São Paulo. Foto: Paulo César Lima.

A descoberta dessa linguagem, uma linguagem que para Dudude é poderosa, foi importante, pois pode ser considerada como um fim, como espetáculo e não apenas como um meio. Hoje, acredita a coreógrafa que “*depois da maturidade vivenciada e adquirida, posso brincar com esses lugares óbvios. Hoje tenho a instrumentalização.*”(HERRMANN, 2008). De que trata essa instrumentalização? Talvez seja a técnica de improvisação composicional, que vem sendo utilizado como espetáculo-fim. Usar da memória, refinar a atenção, abrir as escutas e tomar decisões.

A descoberta dessa linguagem, uma linguagem que para Dudude é poderosa, foi importante, pois pode ser considerada como um fim, como espetáculo e não apenas como um meio. Hoje, acredita a coreógrafa que *depois da maturidade vivenciada e adquirida, posso brincar com esses lugares óbvios. Hoje tenho a instrumentalização.*(HERRMANN, 2008). De que trata essa instrumentalização? Talvez seja a técnica de improvisação modo composicional, que vem sendo utilizado como espetáculo-fim. Usar da memória, refinar a atenção, abrir as escutas e tomar decisões.

Dudude assina trabalhos como coreógrafa em diversas Companhias de Dança, podendo citar o Grupo 1º Ato, a Cia. de Dança do Palácio das Artes, entre outras. Trabalhou com companhias de teatro como o grupo Galpão, coreografou para bailarinos independentes como Thembi Rosa, e para o cinema, sob direção de Helvecio Ratton, em *O Menino Maluquinho - A dança das horas*. Atua como professora e coreógrafa de espetáculos de escolas como Corpo – Escola de Dança, 1º ato Escola de Dança, Cefar – Centro de Formação Artística do Palácio das Artes. Atualmente Dudude é convidada para ministrar cursos de dança contemporânea no interior de Minas Gerais e em todo o Brasil.

O trabalho desenvolvido por Dudude faz um paralelo entre o que se foi desenvolvendo no pensamento da dança moderna e nossa contemporaneidade, com tamanha força e persistência, perdurando até então nessas cinco décadas com seu trabalho ininterrupto, sempre na tentativa de

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

ESTAR, por termos uma coreógrafa afinada e inserida no mundo, com suas limitações de percepções, mas com suas antenas ligadas e pronta para correr risco e interagir, colocando-se a serviço de cumprir a dupla posição de provocadora e provocada.

A improvisação trabalha a questão do corpo no espaço-tempo como uma questão pós-moderna e *agora*, talvez, estejamos discriminando, dentre as várias dimensões, a dimensão do tempo: a dança no tempo, como se a Estrutura estivesse suspensa no Tempo ou o Tempo apoiado no Espaço. O vocabulário usado na prática da improvisação mostra a dimensão do tempo: ‘presente’, instante, momentum, ínfimo, efêmero, memória. O tempo pode ser a própria estrutura. A estrutura pode ser o tempo: *Composição no instante*, é assim que no encontro Conversação, 2010, em Belo Horizonte, organizado pela Dudude, que Lisa Nelson prefere chamar o que ainda está em estudo, em processo. Isto é: *Composição no Instante*, deixa a palavra improvisação pelo motivo de tentar dar mais significação para um trabalho específico de corpo, dança no momentum. Não é um tempo da história, é um tempo da presença em toda sua infinitude e finitude.

Referências Bibliográficas:

Texto compilado de:

RETTORE, Paola, 1963- *A Improvisação no processo de criação e composição da dança de Dudude Herrmann* / Paola Rettore – 2010. 166 f.: il. + 1 CD-ROM + 1 DVD. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem. Orientador: Professor Doutor Fernando Antônio Mencarelli. Belo Horizonte, Escola de Belas Artes /UFMG, 2010.

Consultas dia 22/04/2021:

<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8BNNJ4>

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8BNNJ4/1/disserta_o_paola_rettore_pdf.pdf

ALVARENGA, Arnaldo. *Dança Moderna e Educação da Sensibilidade*: Belo Horizonte, 1959-1975. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação/UFMG. Belo Horizonte, 2002.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – uma historia concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

BANES, Sally. *Democracy's Body*. Judson Dance Theater, 1962-1964. London, USA: Ann Arbor. Duke University Press, 1980

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-gard, performance e o corpoefervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers, post-modern dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BERGSON, Henri. *Cartas, Conferências e Outros Escritos*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultura, 2005.

BERTAZZO, Ivaldo. *Espaço e Corpo*: Guia de Reeducação do Movimento. São Paulo: Sesc, 2004.

BEY, Hakim. *TAZ Zona Autônoma Temporária*. Trad. de Renato Rezende e Patrícia Decia. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. (Coleção Baderna).

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional. Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann: São Paulo: Martins, 2009.

BUARQUE, Aurélio. *Médio Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COHEN. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DUNCAN, Isadora. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

Dossiê:
A História da Arte e das Artes Plásticas nas narrativas sobre curadorias e exposições

- FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Cosa Editorial Paulista, 1996.
- GELEWSKI, Rolf. *Ver, Ouvir, Movimentar-se*. Dois métodos e reflexões referentes à improvisação na dança. Salvador: Nós Editora Ltda, 1973.
- GESTO, Revista do Centro Coreográfico do Rio. Rio de Janeiro: 2003.
- GIL, José. *Movimento Total*. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HAKIM, Bey. *TAZ: zona autônoma temporária*. Trad. de Renato Rezende e Patrícia Decia. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.
- HASELBACH, Bárbara. *Dança, improvisação e movimento: expressão corporal na Educação Física*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Trad. Anna Maria B. De Vecchi e Maria Silvia M. Netto. São Paulo: Summus, 1978.
- LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos uma antropologia essencial*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- NELSON, Lisa. “*Compositions, Communication, and the Sense of Imagination*”, Apostila de curso oferecida pela própria Lisa Nelson no Estúdio Nova Dança, São Paulo, 2006.
- OVERLIE, Mary. Contact Quartely. A Vehicle for Moving Ideas. Biannual journal of Dance and Improvisation. Summer/fall. Volume 33. Number 2, 2008. Article: Honoring Yvonne Rainer’s Influence on 21st Century art and Society.
- PAXTON, Steve. *Nouvelles de Dance*. Lisa Nelson, *Mouvement et Perception*. Pensée Dans Espace, 48,49. 2001.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1956.
- REIS, Maria da Glória Ferreira. *Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências*. Belo Horizonte: Criativa, 2005.
- ROLLA, Marco Paulo; HILL, Marcos. *MIP Manifestação Internacional de Performance*. Belo Horizonte. Ceia, 2005.
- SCHAFFNER, Carmen Paternostro. *A Dança Expressionista Alemã: contribuições e incentivos para a dança na Bahia*. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, 2008.
- VIANNA, Klaus. *A dança*. Colaboração Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990.
- PALESTRAS:** Transcrição do áudio: Paola Rettore.
- VIANNA, Klaus. Programa Agenda do Corpo, Corpo – Escola de Dança, Coordenação Paola Rettore, Belo Horizonte, 1989.
- AGUIAR, Giovane. *Visitas Benvinda*, Estúdio Dudude Herrmann, Belo Horizonte, 2007.
- NELSON, Nelson e LEPKOFF, Daniel. *Conversação, coordenação e mediação Dudude Herrmann*, Centroequatro, Belo Horizonte, 10/02/2010. Tradução Tom Rezende.