ISSN 2525 3123

gesto imagem e som

v. 7

2022, v. 7, n. 1
são paulo, brasil

revista de antropologia

EXPEDIENTE

ISSN 2525-3123

Departamento de Antropologia
Profª Drª Marta Amoroso, Chefe
Profª Drª Marina Vanzolini, Vice-chefe

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Profª Drª Laura Moutinho, Coordenadora
Prof. Dr. Julio Assis Simões, Vice-coordenador

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Prof. Dr. Paulo Martins, Diretor
Profª Drª Ana Paula Torres Megiani Martins, Vice-diretora

Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior, Reitor
Profª Drª Maria Arminda do Nascimento Arruda, Vice-reitora

REVISTA GIS – GESTO, IMAGEM E SOM

Editora-chefe
Profª Drª Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil

Comissão Editorial
Andréa Barbosa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil
Edgar Teodoro da Cunha, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Erica Giesbrecht, Universidade de São Paulo, Brasil
Francirosy Campos Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
John Cowart Dawsey, Universidade de São Paulo, Brasil
Paula Morgado Dias Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Satiko Gitirana Hikiji, Universidade de São Paulo, Brasil
Sylvia Caiuby Novaes, Universidade de São Paulo, Brasil
Vi Grunvald, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Secretário Editorial
Leonardo Pereira dos Santos

Estagiária
Julia Lisboa Ribeiro

Coordenadora editorial
Paula Morgado Dias Lopes

Comitê Científico
Clarice Ehlers Peixoto, Universidade do Estado do Rio Janeiro, Brasil
Cornélia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
David MacDougall, Australian National University, Austrália
Diana Taylor, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Esther Jean Langdon, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marco Antônio Gonçalves, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Paul Henley, University of Manchester, Reino Unido
Peter Crawford, University of Aarhus, Dinamarca
Rafael Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Regina Polo Müller, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Richard Schechner, New York University, Estados Unidos da América do Norte
Suzel Reily, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Projeto gráfico
Luciana Mattar

Apoio
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

REVISTA GIS, V. 7

Editor do Volume
Edgar Teodoro da Cunha

Diagramação
MP Mota Produções

Imagem da Capa
Ana Clara Damásio dos Santos

Colaboradores deste número
Adriano Godoy, Alan Faber do Nascimento, Alexsânder Nakaóka Elias, Alice Villela, Ana Lúcia Ferraz, Ana Clara dos Sousa Damásio dos Santos, Ana Maria Ricci Molina, Andrea Barbosa, Arilson Paganus, Aristóteles Barcelos Neto, Bárbara Milano, Beatriz Parisi, Beatriz Rego Vinci de Moraes, Bernard Belisário, Bruna Triana, Caio Pompéia, Carlos Andrés Oviedo, Carolina Junqueira dos Santos, Cleiton M. Maia, Daniela Oliveira dos Santos, Danilo Paiva Ramos, Díjna Andrade Torres, Dorival Bonfá Neto, Edgar Teodoro da Cunha, Edilson Pereira, Eduardo da Silva Garcia, Eliathan Carvalho Leite, Elizabeth Perry, Fabio Scorsolini-Comin, Felipe Candido, Felipe Neis Araújo, Fernanda Rechenberg, Filipe de Oliveira Maciel, Flavio Lages Rodrigues, Francirosy Campos Barbosa, Frederico Romanoff do Vale, Gabriela Alves Carvalho, Giovanni Cirino, Graziele Acçolini, Jacson Gross, Jardel Jesus Santos Rodrigues, Jeferson Carvalho da Silva, Joon Ho Kim, Kelly Koide, Konrad J. Kuhn, Laila Zilber Kontic, Lais Chagas de Carvalho, Lilian Ságio Cezar, Luis Felipe Kojima Hirano, Maíra Bühler, Marciglei Brito Morais, Marcus Vinícius Barreto, Maria Julia Vicentin, Maria Luiza Mahara, Mariana Floria Baumgaertner, Marianna Knothe Sanfelicio, Marina Rougeon, Marivaldo Aparecido de Carvalho, Milene Migliano, Nadja Woczikosky Marin, Nathalie de Almeida Hornhardt, Nilmar Lage,Paula Morgado Dias Lopes, Paula Pflüger Zanardi, Pedro Simonard, Priscilla Barrak Ermel, Rafael Allen Gonçalves Barboza, Rafael Hupsel, Renata de Castro Menezes, Renata Nogueira da Silva, Ricardo Dionísio Fernandes, Rita de Almeida Castro, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Rubens Alves da Silva, Sebastião Rios, Sylvia Caiuby Novaes, Tatiana Lotierzo, Vi Grunvald, Victor Eiji Issa, Vinícius Teles Córdova, Vitor Miranda Ciochetti, Yuri Prado.

Revisão de Texto
Comunica - Agência de Comunicação, Foco Traduções

Tradução dos Textos deste Número:

Andressa Furlan Ferreira, Camilla Felicori, Christine Eida Madureira, Felipe Benedet Maureira, João Paulo Fernandes Bento da Silva, Juliano Simonard, Lavínia Dalbosco Branco, Leandro Marques Durazzo, Leonardo da Cunha Mesquita Café, Liam Correia Inkpin, Liliana Leal Junqueira Vieira, Lindolfo Sancho, Lucas Terra, Luciana Silva, Luz Gonçalves Brito, Mariana Casals, Maurílio Ribeiro da Silva, Paula Bessa, Renan Moretti Bertho, Rosana Passos Cambraia, Rubens Lacerda de Sá, Thais Tiriba, Thiago Marcel Moyano, Valéria Assoline Dias da Silva

Contato

revistagis@usp.br

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.196588

EDITORIAL

Vol. 7, n. 1 (2022)

SYLVIA CAIUBY NOVAES[1]
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7415-2010
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

ANDREA BARBOSA
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0399-8171
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312 – contato@visurb-unifesp.com.br

EDGAR TEODORO DA CUNHA
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9749-6126
Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, Brasil, 14800-901 – apf.fclar@unesp.br

ÉRICA GIESBRECHT[2]
ORCID http://orcid.org/0000-0003-4134-9543
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA[1]
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0064-5995
Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 14040-901 – psicologia@ffclrp.usp.br

JOHN COWART DAWSEY[1]
ORCID https://orcid.org/0000-0003-1427-7804
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

PAULA MORGADO DIAS LOPES
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9117-4679
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

ROSE SATIKO G. HIKIJI[3]
ORCID https://orcid.org/0000-0001-5038-8435
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508 010 – fla@usp.br

VI GRUNVALD[2]
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8299-6830
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 – deptosifch@ufrgs.br

1. Bolsista de produtividade do CNPq.
2. Pesquisadora associada do projeto temático "O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia" (Fapesp 2016/05318-7).
3. Bolsista de produtividade do CNPq e pesquisadora principal do projeto temático "O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia" (Fapesp 2016/05318-7).

Chegamos ao volume 7 da GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia, não sem sobressaltos, pois, se 2022 apontava para um cenário de distensão e de volta a uma certa "normalidade", o que vivemos é uma situação ainda de convivência/sobrevivência em relação à pandemia, e, portanto, face a um cenário como esse, mais energia e esforços coletivos foram necessários para que este número se concretizasse. A despeito dessa situação coletiva adversa, tivemos muitas colaborações que vêm compor o que se tornou este novo número da GIS.

É bela a possibilidade de juntar diferentes visões corporificadas pelos artigos, ensaios e diferentes materiais que compõem esse número. Isso principalmente pelo fato de sua vinda a público, sua existência, ser o aspecto mais evidente de que, apesar da conjuntura hostil na qual estamos inseridos, juntos podemos fazer a diferença, apresentando algo que pode ser entendido como uma resistência acadêmica frente a forças que têm solapado a estrutura que envolve e sustenta as universidades públicas no país. Além disso, essa reunião diversa é como uma pulsão de vida, em que as buscas pelo conhecimento, por meio das formas expressivas, são fundamentais.

Recebemos um grande número de materiais para avaliação nesta edição. Isso mostra o envolvimento de autores de artigos e ensaios, fotógrafos e suas imagens, performers e seus gestos. Não obstante, isso demandou um notável esforço do conjunto de pareceristas que nos auxiliaram, agregando seu conhecimento e rigor crítico ao avaliar as colaborações recebidas, um trabalho fundamental para que chegássemos a este resultado que agora trazemos a público para o leitor da GIS.

Em primeiro lugar, destacamos a seção ***Achados na Rede***, a qual apresenta imagens de Patrícia Monte-Mór em entrevista para o programa televisivo Revista do Cinema Brasileiro, em 2011. Essas imagens são uma homenagem a quem foi uma figura fundamental para a constituição do campo da Antropologia Visual no Brasil. Ao longo de sua trajetória como professora, antropóloga visual e produtora, Patrícia contribuiu com a estruturação de um campo novo, envolvendo antropologia e imagem, formando novas gerações de pesquisadores especializados na área, principalmente a partir de sua atuação como professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e como coordenadora do Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI). Destacou-se no fomento às discussões nesse campo, com a organização pioneira da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, a qual, ao longo de mais de 20 anos, além de apresentar o melhor da produção nacional e internacional nesse campo, estimulou novas produções. No âmbito da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), foi uma das idealizadoras do Prêmio Pierre Verger e coeditora da revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*, fundamentais para a Antropologia Visual no Brasil. De suas

inquietações com a cultura popular, passando pelo cinema documentário e etnográfico e ainda por sua atuação como produtora cultural, Patrícia deixa um legado de grande importância humana e intelectual, inesquecível para aqueles que a conheceram.

Este número conta com o exitoso dossiê ***Religiões: suas imagens, performances e rituais***. A proposta foi um sucesso, pois a chamada pública teve uma quantidade de submissões acima da média da revista, o que, embora tenha representado um desafio do ponto de vista editorial, revela o dinamismo e qualidade que esse campo clássico, dos estudos da religião na antropologia, apresenta hoje nessa interface com aspectos ligados à imagem e à performance. O dossiê, organizado por Francirosy Campos Barbosa (USP), Rubens Alves da Silva (UFMG) e Pedro Simonard (Unit), reúne 21 artigos e oito ensaios e mapeia práticas rituais e pertencimentos sagrados que se expressam por meio de imagens e performances, possibilitando a percepção da diversidade que permeia o universo simbólico associado ao religioso, que se desdobra em práticas e devoções, bem como reverbera na política e práticas decoloniais.

A seção ***Artigos*** é aberta pelo texto "Carandiru e os espaços fraturados da memória", de Gabriela Carvalho, que aborda o processo de transformação do antigo Complexo Penitenciário do Carandiru no atual Parque da Juventude, que reconfigurou radicalmente a paisagem daquela região da cidade. A autora discute a relação que se estabelece entre a modificação do espaço e as pessoas que por ele transitam. Ao utilizar fotomontagens, revela os arranjos da memória que permeiam esse processo de transformação.

A seguir, o artigo de Dorival Bonfá Neto, intitulado "A puxada da rede: cooperação, coletividade e ajuda mútua em imagens", tematiza a pesca artesanal realizada por comunidades tradicionais, como a dos jangadeiros, e a prática da "puxada de rede". Desse modo, busca evidenciar os significados culturais a ela associados por meio da produção fotográfica em campo como forma de captação dos aspectos simbólicos presentes na vida tradicional dessas comunidades.

Ao final desta seção, o artigo "Rebobinando a fita: arqueologia do videotape nas aldeias", de Bernard Belisário, propõe-se a realizar uma busca dos antecedentes do uso da imagem em movimento em uma sociedade indígena em particular, os Kayapó, a partir da experiência do conhecido cineasta e documentarista Andrea Tonacci e dos desdobramentos posteriores configurados pelo projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). De um "olhar do outro" ao exercício de um olhar deslocado, temos um encontro de diferentes experiências envolvendo indígenas e espectadores não indígenas nessa trama imagética.

A seção ***Gestos, Imagens e Sons (GIS)***, além dos oito ensaios vinculados ao dossiê, conta com outras três propostas. O primeiro deles, "Cidade de giz: experimentações gráficas", de Jeferson Carvalho da Silva, oferece-nos, por meio de traços e grafias, um processo criativo de imaginação e percepção de espaços urbanos da cidade de Viçosa - MG. Uma cartografia de espaços descontínuos a partir de inscrições efêmeras possibilita uma forma alternativa de pensar a cidade. "Sim Sinhô, fotoetnografia da comunidade quilombola do ausente", de Alan Faber do Nascimento e Nilmar Lage, contribui com outro processo imaginativo, como imagem e ação, desconstruindo uma percepção comum de se pensar o Vale do Jequitinhonha como "vale da miséria". Para isso, apoia-se em um processo fotoetnográfico desenvolvido junto a Comunidade Quilombola do Ausente, de Serro - MG, abordando imagens e sentidos alternativos dessa paisagem física e humana tão estigmatizada. Por fim, apresentamos o ensaio fotográfico "Espelho da memória: Sylvia Caiuby Novaes através da fotografia", elaborado por Jeferson Carvalho da Silva, Kelly Koide, Laila Zilber Kontic, Luis Felipe Kojima Hirano e Maria Luiza Mahara, que se conecta e dialoga com a entrevista realizada com Sylvia e que faz parte deste número.

A seção ***Traduções, Entrevistas e Resenhas* (*TER*)** é composta de duas resenhas, uma tradução e uma entrevista. O texto "Relíquias do "Vale Perdido": discursos sobre a magia das máscaras" resulta da tradução do artigo original do Prof. Konrad J. Kuhn, que aborda esse pouco conhecido contexto das máscaras de Carnaval da região do Vale de Lötschen, no Cantão de Valais, na Suíça. O artigo trata dos discursos populares sobre a magia das máscaras e, ao mesmo tempo, articula outras dinâmicas como os discursos locais de autorrepresentação associadas à produção de imagens para o turismo.

A primeira das resenhas, de autoria de Marciglei Brito Morais, Lais Chagas de Carvalho e Marina Rougeon, tece comentários sobre o curta-metragem "The Eagle", dirigido por Alexandrine Boudreault-Fournier e Rose Satiko Gitirana Hikiji, que aborda a trajetória de Miguel Aguila, um imigrante cubano no Canadá. Migração e vida social são temas desse filme ampliando as possibilidades perceptivas desse universo em questão. Na sequência, a resenha de Yuri Prado sobre o livro "Audiovisual ethnomusicology: filming musical cultures", de Leonardo D'Amico, oferece a apreciação de uma obra significativa para os estudos etnomusicológicos sobre o cruzamento da prática de produção de imagem com expressões de culturas musicais.

O volume se encerra com a entrevista "Habitações, jabuticabas e afetos – Trajetórias com Sylvia Caiuby Novaes", realizada por um coletivo de 33 pessoas: dos primeiros orientandos aos atuais, em suas diferentes

formações e maturidades. Essa diversidade tem como ponto em comum Sylvia e, em um esforço inusitado, a busca de uma forma que contemplasse satisfatoriamente esse diálogo que envolveu tantas pessoas. Esse esforço resultou em um formato um tanto experimental que incorpora o significado dessa experiência para todos os implicados e transmite ao público um pouco das emoções e ideias envolvidas nesses belos encontros. Além de transcrita, a entrevista pode também ser vista e ouvida em forma de filme, o que permite ao espectador adentrar mais no universo de Sylvia, fundadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA), do Grupo de Antropologia Visual (Gravi) e responsável pela criação da GIS.

Com esse sabor de fruta gostosa na boca, fechamos mais esse número da GIS, pensando no que construímos coletivamente até aqui, mas olhando para a realização dos desejos projetados para o futuro.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS

Barbosa, Francirosy Campos, Rubens Alves da Silva, e Pedro Simonard. 2022. Religiões: suas imagens, performances e rituais. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e199261.

Belisário, Bernard. 2022. Rebobinando a fita: arqueologia do videotape nas aldeias. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e181961.

Bonfá Neto, Dorival. 2022. A puxada de rede: cooperação, coletividade e ajuda mútua em imagens. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e190822.

Carvalho, Gabriela. 2022. Carandiru e os espaços fraturados da memória. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e190656.

Fernandes, Ricardo Dionísio. 2022. Filme. *Imagonure Kuogori Pijiwuda ji, Conversando com Sylvia*, duas partes, 180 min. GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia 7. São Paulo, Brasil.

Kuhn, Konrad J. 2022. Relíquias do 'Vale Perdido': discursos sobre a magia das máscaras: [Trad. Andressa Furlan Ferreira]. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e185773.

Morais, Marciglei Brito, Lais Chagas de Carvalho, e Marina Rougeon. 2022. Viver como uma águia. Uma abordagem sensível da trajetória de um imigrante cubano no Canadá. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e191170.

Nascimento, Alan Faber do, e Nilmar Lage. 2022. Sim Sinhô, fotoetnografia da comunidade quilombola do ausente. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e191244.

Prado, Yuri. 2022. Etnomusicologia Audiovisual: um velho-novo campo de estudos. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e191615.

RCB - Revista do Cinema Brasileiro. 2011. "Patrícia Monte-Mor no RCB". *YouTube*, 20/12/2011. Available in https://www.youtube.com/watch?v=ljXr0gpfbBo (acessed in 12/07/2022).

Silva, Jeferson Carvalho da. 2022. Cidade De Giz: Experimentações gráficas. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e189143.

Silva, Jeferson Carvalho da *et al.* 2022. Espelho da memória: Sylvia Caiuby Novaes através da fotografia. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e195267.

Villela, Alice *et al.* 2022. Habitações, jabuticabas e afetos – Trajetórias com Sylvia Caiuby Novaes. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, vol. 7: e194355.

SYLVIA CAIUBY NOVAES é antropóloga e Professora Titular no Departamento de Antropologia, USP. Coordenadora do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), suas pesquisas recentes centram-se na interface entre fotografias e trajetórias numa perspectiva antropológica. E-mail: scaiuby@usp.br

ANDREA BARBOSA é antropóloga, professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, coordena o Visurb – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas e desenvolve pesquisas sobre memória, imagem e cidade. Foi Visiting Scholar junto a SAME – School of Anthropology & Museum Ethnography, Oxford University em 2015. E-mail: acmmb66@gmail.com

EDGAR TEODORO DA CUNHA é professor do Departamento de Ciências Sociais da UNESP (Campus Araraquara). Coordenador do NAIP - Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance. Foi Visiting Scholar na University of Oxford (2015). E-mail: edgarteodorocunha@gmail.com

ÉRICA GIESBRECHT é etnomusicóloga e, desde 2007, vem realizando pesquisas sobre música e dança, também explorando o potencial da etnografia visual como meio de conhecimento e expressão. Foi professora visitante do Instituto Vilallobos da Unirio (2018-19) e Chair in Music Visiting Professor Fulbright no Departamento de Folclore e Etnomusicologia da Universidade de Indiana-Bloomington (2019). E-mail: egiesbrecht@gmail.com

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA é antropóloga, Livre Docente no Departamento de Psicologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, coordenadora do GRACIAS - Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes, Membro do GRAVI – Grupo de Antropologia Visual, NAPEDRA – Núcleo de Antropologia, Performance e Drama, e CERNE – Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras. Foi Visiting Scholar na Oxford University em 2016. E-mail: francirosy@gmail.com

JOHN COWART DAWSEY é professor de Antropologia na Universidade de São Paulo (USP), desde 1991. Professor Titular, 2007. Livre-Docência, 1999. Ph.D. em Antropologia, 1989, e Mestre em Teologia, 1977, pela Emory University. Bacharel em História, 1973, pela Florida Southern. Visiting Scholar na New York University (NYU), 2019. Coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) desde a sua fundação em 2001. E-mail: johndaws@usp.br

PAULA MORGADO DIAS LOPES é Doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em antropologia visual na Université Laval. Trabalhou no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia desde a sua criação por 30 anos e é membro do Grupo de Antropologia Visual. Suas pesquisas abordam como os povos indígenas se apropriam do cinema e da internet, além de trabalhos no campo da arquivologia. E-mail: paulamdl@gmail.com

ROSE SATIKO G. HIKIJI é professora associada do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Coordenadora do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical, vice-coordenadora do GRAVI e membro do NAPEDRA. Suas pesquisas e filmes etnográficos abordam a música e arte de moradores da periferia paulistana e de africanos recém-chegados a São Paulo. E-mail: satiko@usp.br

VI GRUNVALD é professora de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e coordenadora do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual-UFRGS) e do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA-UFRJ). Com formação em cinema, realiza experimentações com a imaginação etnográfica e trabalha com arte, imagem, performance e marcadores sociais da diferença. E-mail: vgrunvald@gmail.com

Contribuição de autoria. Sylvia Caiuby Novaes, Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Erica Giesbrecht, Francirosy Campos Barbosa, John Cowart Dawsey, Paula Morgado Dias Lopes, Rose Satiko G. Hikiji, Vi Grunvald: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

RELIGIÕES, SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.199261

DOSSIÊ

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA[1]
ORCID http://orcid.org/0000-0003-0064-5995
Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 1404-901 – psicologia@ffclrp.usp.br

RUBENS ALVES DA SILVA
ORCID http://orcid.org/0000-0003-1516-0683
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil, 31270-901 – ppgci@eci.ufmg.br

PEDRO SIMONARD
ORCID http://orcid.org/0000-0002-6262-2716
Centro Universitário Tiradentes, Maceió, AL, Brasil, 57038-100 – sotepp@al.unit.br

RESUMO

Instigados pelos saberes religiosos inteligíveis e sensíveis das religiões tradicionais e das diversas formas de pertencimento espiritual que escapam à estrutura formal religiosa, mas que conectam o ser humano com aquilo que ele chama de sagrado, buscamos construir neste dossiê um mapa das representações que perpassam suas imagens e performances, que evidenciam rituais e pertencimentos sagrados. As formas expressivas ganham nuances diferenciadas em espaços religiosos, tendo em vista determinadas restrições, o que faz com que o pesquisador tenha que lançar mão de estratégias estéticas e de pesquisas diferenciadas para compor seu universo imagético e performático. Este dossiê permeia o universo simbólico dos rituais religiosos, as digressões entre religião e política, as expressões de decolonialidade, o corpo entregue à devoção e outras análises que envolvem discussões sobre expressões sensíveis por meio de imagens e performances.

PALAVRAS-CHAVE
Religião; Imagem; Performance; Fotografia; Ritual.

1. Bolsista de produtividade do CNPq.

ABSTRACT
Instigated by the intelligible and sensitive religious knowledge of traditional religions and the various forms of spiritual belonging that escape the formal religious structure, but connect humans with what they call sacred, in this dossier we seek to build a map of the representations that permeate their images and their performances that show rituals and sacred belongings. The expressive forms gain different nuances in religious spaces, once there are certain restrictions, leading the researcher to make use of a different aesthetic and research strategy to compose his imagetic and performative universe. This dossier permeates the symbolic universe of religious rituals, digressions between religion and politics, expressions of decoloniality, the surrender of the body to devotion and other analyzes that involve discussions about sensitive expressions through images and performances.

KEYWORDS
Religion; Image; Performance; Photography; Ritual.

In memoriam de Patrícia Monte-Mór[2]

Participar deste dossiê como coordenadores foi realizar um grande *potlatch*, um verdadeiro *ensaio sobre a dádiva* de produzir conhecimento científico em meio à desesperança de anos pandêmicos. Nosso projeto era trazer para *GIS* textos, imagens, sons etc. do universo religioso que dialogassem teórico-metodologicamente com a proposta da revista. Fomos surpreendidos de modo positivo com a profusão de trabalhos enriquecedores e tivemos que selecionar os que dialogavam mais de perto com o campo em destaque. Deste *potlatch*, muitos *mana e hau* foram produzidos. Os artigos selecionados para publicação neste dossiê discutem temas relacionados a aspectos da dinâmica cultural e reconfiguração do campo religioso, a partir da exploração dos *registros informacionais* (audiovisual, fotografia e literatura), submetidos ao processo de análise e interpretação reflexiva em afinidade com a perspectiva dialógica da Antropologia e com os estudos da performance, imagens e rituais. Este dossiê é um conjunto de trabalhos expressivos de um deslocamento do olhar para religiões, rituais, movimentos alternativos e personagens carismáticas, com atenção voltada especialmente para a experiência com o sagrado, que leva em consideração não apenas os aspectos simbólicos, mas também o estético e político (disputas e negociações por espaço, poder e pela legitimidade social em questão). Portanto, na tessitura de um instigante diálogo entre os campos da *Antropologia visual/ da imagem* e *Antropologia da performance/experiência* é que se insere este dossiê.

O campo da Antropologia visual/da imagem no Brasil começou a ser formado em 1988 por Ana Maria Galano, na Universidade Federal do Rio de

2. Patrícia Monte-Mór, mais uma vítima do Covid-19, nos deixou órfãos de criatividade. Neste dossiê, em que religião e as formas expressivas caminham juntas, gostaríamos de saudá-la com todos os santos e orixás.

Janeiro (UFRJ), com a criação do Núcleo Audiovisual de Documentação (Navedoc). O Navedoc encabeçou a produção científica no projeto "Fotografando a Moradia Popular". Pedro Simonard, um dos coordenadores deste dossiê, participou do processo de criação do Navedoc e da produção de seu primeiro produto, o documentário *Oxalá Jesus Cristo*, em 1988, bem como dirigiu, em 1993, o documentário *E por aqui vou ficando*[3]. No curso de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP), a formação deste campo parte da primeira disciplina ministrada pela professora Sylvia Caiuby Novaes, em 1993, que originou, por conseguinte, o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e posteriormente, entre 1995 e 1996, o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), contribuindo assim na formação de vários especialistas no campo da Antropologia Visual e, posteriormente, da própria revista *GIS*.

Existem vários e potentes grupos de pesquisa nesta área no Brasil, mas cabe aqui chamar atenção para o fato de que a nossa geração se beneficiou com a criação da revista *Cadernos de Antropologia e Imagem*, coordenada por Clarice Peixoto e Patrícia Monte-Mór (1998), visto que foi a primeira revista sobre imagem e antropologia visual do Brasil surgida em 1995. As primeiras traduções que nos beneficiaram para constituição desse campo advêm dessa revista. Importante lembrar dos números temáticos entre os quais encontramos um sobre religião. O número 7 da *Cadernos de Antropologia e Imagem – Imagens da Religião* foi dedicado à temática religiosa, uma bela coincidência com o nosso dossiê, que também faz parte do número 7 da *GIS*, número cabalístico associado à religiosidade/espiritualidade. O *Imagens da Religião* já trazia discussões sobre igrejas cristãs, mídia, TV, cinema e fotografia, temas que também encontramos neste dossiê, mas de forma mais ampliada, visto que as discussões sobre religiões e performance também ganharam peso nos últimos anos.

Quando olhamos para a abordagem da performance no campo das ciências sociais no Brasil, percebemos um reforço significativo, e estimulado, principalmente pela mobilização, a partir dos anos 2000, do debate em torno do tema, promovido no contexto de eventos nacionais e internacionais da área pelo Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama da USP (Napedra)[4] – coordenado por John Dawsey.

Os principais teóricos de referência dos estudos da performance são, reconhecidamente, Richard Schechner (1988) e Victor Turner (1982; 1986). Schechner argumenta que performance é "comportamento restaurado" e "restauração do comportamento", expressões que ele elaborou para descrever o processo característico das práticas culturais, como o teatro,

3. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BZmITZSS_n4. Acesso em: 29 jun. 2022.
4. O Napedra surgiu a partir da disciplina Paradigmas do teatro em antropologia, introduzida por John Dawsey na USP. Os coordenadores deste dossiê, Francirosy Campos Barbosa e Rubens Alves da Silva, são integrantes da primeira geração do grupo.

observando que “comportamento de performance não é livre e nem fácil” (Schechner 1988, 118), pois exige do performer a rigorosa aprendizagem de técnicas corporais e dedicação intensiva a treinos e ensaios, além dos processos psicológicos e psíquicos implicados na *práxis* performática. Nesse sentido, a performance é a restauração de comportamentos aprendidos por meio da transmissão oral, mimese e práticas de acordo com “roteiros pré-estabelecidos”; portanto, performance é uma “repetição” criativa e reflexiva de modelos culturais.

A noção de performance em Schechner afasta-se da ideia da polaridade entre ritual e espetáculo, evidenciada nos registros clássicos da cultura, também insinuante nas reflexões de Turner (1982) sobre performance. A partir de pesquisas em escala mundial sobre tipos de teatro e a interlocução com Turner sobre eventos rituais, repensados como variação de gêneros e performance, Schechner (1988, 116) argumenta que performances se configuram “num movimento continuum e pendular entre eficácia e entretenimento”. Nessa compreensão, o teatro pode virar ritual e vice-versa, pois ambos são restaurações de comportamentos.

No registro de Turner (1986), performance está associada à noção de “experiência”. Esse termo que ele introduz faz referência às reflexões do filósofo alemão Dewey Dilthey sobre a experiência com efeito marcante e profundo na vida da pessoa. Esta é compartilhada com os outros em momentos e espaços propícios de expressão. Performance, portanto, é a forma de comunicação de uma experiência que, nesse contexto, estimula processos de reflexão e reflexividade que tendem a produzir o significado e o sentido comuns de uma experiência coletivizada.

É possível falar de religião a partir de perspectivas teóricas e metodológicas diversas. Assim, é ao pensar a religião como performance que se chama atenção para as formas expressivas presentes, isto é, imagem, performance, som e literatura, que potencializam as discussões propostas. Notadamente, a influência dos estudos da performance no registro de Schechner e Turner está presente na maior parte dos artigos que constituem este dossiê, mas alguns também trazem o cruzamento do uso da imagem para pensar as performances construídas, sendo esses de autoria dos pesquisadores Adriano Godoy, Alexsânder Elias, Ana Molina, Arilson Paganus, Beatriz Parisi, Díjna Torres, Fernanda Rechenberg, Felipe Candido, Felipe Araujo, Flávio Rodrigues, Frederico do Vale, Daniela Santos, Giovanni Cirino, Yuri Prado, Rafael Barboza, Nathalie Hornhardt e Marcus Vinicius. Nos artigos de Elizabeth Perry e Fabio Scorsolini-Comin estão presentes a oralidade e o corpo, as discussões se aproximam de Paul Zumthor (2001), Walter Ong (1998) e Thomas Csordas (2008). Eliathan Carvalho Leite nos insere em um universo pouco conhecido dos aspectos poéticos-literários de textos litúrgicos: a poesia hebraico-bíblica. Por último, a discussão

da estética e das mídias com Marcus Barreto, Graziele Acçolini, Rafael Barboza e Vitor Miranda Ciochetti propõem uma reflexão de abrangência teórica, de modo bem singular e instigante.

Cabe ressaltar que estes autores oferecem um panorama da diversidade de religiões que configura o campo brasileiro. Demonstrando que afro-brasileira, cristianismo, rastafari, budismo, judaísmo, islam, hare krishna e expressões das religiosidades populares compõem também esse universo. Questões que envolvem a mídia, espetacularização das religiões, música, formas de expressão corporal, ritual e desenhos produzidos nos rituais preenchem esse universo religioso de cores e formas de pertencimento.

Em complemento aos artigos, este dossiê possui uma seção com ensaios que utilizam imagens em seus diversos tipos e formatos, problematizando-as a partir de seus temas, bem como de suas bases materiais, como a fotografia e a pintura. Assim, no ensaio *A quilombola e o vaqueiro*, Felipe de Oliveira Maciel e Marivaldo Aparecido de Carvalho analisam a pintura óleo sobre tela denominada *A quilombola e o vaqueiro*, juntamente com um poema, ambos de autoria de Felipe de Oliveira Maciel. O autor produziu estas obras durante o trabalho de campo que realizou para a pesquisa *O processo de identidade das comunidades quilombolas de Peçanha, Minas Gerais: história oral, cultura e etnicidade.*

Em *Fé, vida e morte: representações imagéticas de uma América Espanhola crente*, Jacson Gros faz uma incursão pelo Cementerio Presbítero Matías Maestro, localizado em Lima, capital do Peru, no começo da pandemia de Covid-19, em 2020. Sua lente passeia pelo corredor dos suicidas, pelo túmulo do menino a quem atribuem-se poderes paranormais e pelos túmulos de bruxas, visitados por pessoas que solicitam a realização de desejos variados. Nesse cemitério são realizados rituais noturnos que, apesar de proibidos, não são coibidos. O sincretismo religioso está presente nos diferentes usos que os visitantes fazem dos túmulos do espaço sagrado.

Os desfiles da escola de samba Estação Primeira de Mangueira na Marquês de Sapucaí são objetos de estudo do ensaio *Imagens da religião em um carnaval da Mangueira* no qual Renata de Castro Menezes e Edilson Pereira abordam as relações entre carnaval e religião nos recentes desfiles desta escola de samba. Os autores concentram sua abordagem principalmente nas etapas que antecedem a entrada da escola na avenida, sobretudo o que ocorre no barracão e na concentração. Desta maneira, buscam criar um contraponto com as imagens do desfile, clímax da apresentação e largamente difundidas pelas mídias comerciais. Para isso, analisam as imagens e performances "da religião" e como estas se articulam e aparecem em um espetáculo reconhecido como profano.

Paula Pflüger Zanardi nos apresenta uma visão dos terreiros de Jarê, no município de Lençóis, na Bahia. Seu ensaio, *Os terreiro de Jarê de Lençóis--BA*, investiga as memórias reproduzidas durante as cerimônias. As fotografias procuram enaltecer as lideranças religiosas locais, valorizando os enfeites dos *pejis* e o cuidado com a estética presente nos Jarês, mostrada por meio das cores utilizadas nas cerimônias e do esmero na elaboração e confecção das indumentárias próprias dessa religião.

O ensaio *"Da cidade às montanhas": experiências de deslocamentos, reencontros na celebração do Dia dos Mortos em Bobonaro, Timor-Leste*, de Renata Nogueira da Silva e Carlos André Oviedo, também aborda um tema internacional: a importância do culto aos ancestrais, tal como se apresenta na celebração do Dia dos Mortos na Casa Sagrada Dom Caileto, no município de Bobonaro, no Timor-Leste. No feriado do Dia dos Mortos, os residentes da capital timorense retornam as suas *uma lulik* (casas sagradas) em seus municípios de origem ou de origem de suas famílias. Nesses locais, que são repositórios de memória material e imaterial, se entregam a celebrações coletivas em que reproduzem narrativas de origem.

Axé, é o que é explora a religiosidade no Ilê Axé Idá Wura, no qual a autora, Ana Clara Sousa Damásio dos Santos, imagina sua feitura no santo durante uma viagem sentimental. A partir dela, a autora produziu um ensaio--desenhado composto por dez desenhos com os quais ela nos faz um "convite para conhecer mundos vividos", um "convite para imaginar não apenas Orixás, mas para vislumbrar o que quer que eles possam dizer e comunicar". O ensaio explora uma técnica – o desenho –, cada vez mais comum nas etnografias contemporâneas.

O cenário cigano no Rio de Janeiro é analisado no ensaio *Optcha! Cigano não é religião? Uma análise da atuação, performance e rituais entre ciganos na cidade do Rio de Janeiro*, de Cleiton M. Maia. Nele, o autor investiga situações sociais observáveis durante os rituais Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez, em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, e a comemoração do Dia Nacional do Cigano e de Santa Sara Kali. Estes rituais apresentam expressões cívicas, religiosas e culturais ciganas que são expostas nas fotografias que compõem o ensaio.

As fotografias rituais junto ao povo Huni Kuin é o que Bárbara Milano nos apresenta com seu ensaio *Fotografia ritual: uma experiência com o povo Huni Kuin*. O ritual fotografado utiliza o rapé, a sananga e a ayahuasca, ervas utilizadas pelos membros da comunidade para entrar em contato com os seres encantados. Este contato se caracteriza como base da experiência vivencial dos Huni Kuin. As fotografias registraram o preparo ritual do rapé e a pintura de grafismos, feitos exclusivamente pelas mulheres.

O preparo das ervas e a pintura dos grafismos nos corpos são etapas do rito feito com as ervas.

Consideramos que estes ensaios contribuem para reafirmar o que já vem sendo demonstrado por diversas publicações a importância da noção de performance para se pensar sobre o campo religioso. Consoante com o que é evidenciado pelos pensadores da performance nas Ciências Sociais, a introdução dessa abordagem epistêmica nos estudos da religião consiste num enquadramento para além dos aspectos rituais e simbólicos, uma vez que é ampliado com atenção, também, para os aspectos estéticos, contextuais, motivacionais e dialógicos culturais que tendem a implicar um processo dinâmico de atualização e configuração do campo da religião. Portanto, leva-se em conta a complexidade desse campo enquanto "espaço social" em que as tensões e os conflitos das relações que envolvem agentes e instituições giram em torno de disputas e negociações pelo monopólio do sagrado, da afirmação ou reafirmação da legitimidade social de práticas e crenças religiosas. Estas, ao que parece, são as questões de fundo que atravessam a discussão dos autores deste dossiê sob a ótica da abordagem da performance.

O universo religioso é permeado por aquilo que Taussig (1993, 13) definiu como faculdade mimética, que é

> [...] a natureza que a cultura usa para criar uma segunda natureza, a faculdade de copiar, imitar, criar modelos, explorar diferenças, entregar-se e tornar-se Outro. A magia da mimesis está no ato de desenhar e copiar a qualidade e poder do original, a tal ponto que a representação pode até mesmo assumir aquela qualidade e poder [...].

A mimesis contribui substancialmente para a transmissão de comportamentos religiosos e para a reificação da corporeidade, pois toda ação religiosa perpassa o corpo, a oralidade e as vestimentas, produzindo performances e, por conseguinte, imagens que potencializam o vivido.

Por fim, é importante destacar que o material aqui publicado contempla pesquisadores de diferentes centros de pesquisa e universidades brasileiras, o que propicia ao leitor o contato com temas diversificados, como rituais quilombola, indígena, cigano, carnaval, jarê, do Dia dos Mortos e do candomblé. Desta maneira, os artigos e ensaios têm uma abordagem reflexiva que evidencia as interseções entre religião, imagens, performances e rituais, configurando, portanto, um mapa de representações do universo de significantes do religioso e suas expressões de decolonialidade.

REFERÊNCIAS

Csordas, Thomas. 2008. Corpo, significado, cura. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Ong, Walter. 1998. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papirus.

Peixoto, Clarice Ehlers e Patrícia Monte-Mór. 1998. Editorial. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 7, n. 2: 11-14. Rio de Janeiro, UERJ.

Schechner, Richard. 1988. *Performance theory*. New York na London: Routledge.

Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. London: Routledge.

Turner, Victor. 1982. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 1986. Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience. In *Anthropology of experience*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Zumthor, Paul. 2001. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras.

FRANCIROSY CAMPOS BARBOSA é antropóloga, docente associada ao Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP) e pós-doutora pela Universidade de Oxford. É Coordenadora do Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes (Gracias), autora do livro *Hajja, Hajja – a experiência de peregrinar* (2021), entre outros; diretora do documento *Allah, Oxalá na trilha Mal*ê (2015), entre outros disponíveis na plataforma Vimeo. E-mail: franci@ffclrp.usp.br

RUBENS ALVES DA SILVA é antropólogo, docente associado ao Departamento de Teoria e Gestão da Informação da Escola de Ciência da Informação (DTGI-ECI) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCI-UFMG). Doutor em Antropologia Social (com pós-doutorado); coordenador do Núcleo de Estudos sobre Performance, Patrimônio e Mediações Culturais (NEPPAMCS) da UFMG. Autor dos livros *A atualização de tradições: performances e narrativas afro-brasileira*s (2012), *Negros católicos ou catolicismo negro? Um estudo sobre a construção da identidade negra no congado mineiro* (2010), entre várias outras publicações – coletâneas, artigos e capítulos de livro. E-mail: rubssilva@gmail.com

PEDRO SIMONARD é antropólogo e documentarista, professor do Programa de Pós-Graduação Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas do Centro Universitário Tiradentes (UNIT), pós-doutor em Antropologia pela Université Laval, Quebec, Canadá, autor dos livros *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do Cinema*, *No rastro do Cinema Novo*, *A construção da tradição no Jongo da Serrinha: uma etnografia visual do seu processo de espetacularizaçã*o (2006), entre outros, e diretor dos documentários *Salve jongo!*, *Eu venho de longe* e *Resistir* (2005), entre outros. E-mail: pedrosimonard@gmail.com.

Contribuição de autoria. Francirosy Campos Barbosa, Rubens Alves da Silva e Pedro Simonard: concepção, coleta e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação e discussão de resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

ARTIGOS

A MODERNIZAÇÃO NEOBIZANTINA DA IMAGEM DE APARECIDA

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185690

ADRIANO GODOY[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-2415-1896
Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, São Paulo, SP, Brasil, 04015-051 – postdoc@cebrap.org.br

RESUMO

Este artigo analisa a forma contemporânea de exibição da imagem original de Nossa Senhora Aparecida. A partir do projeto de modernização da sua basílica no começo dos anos 2000, localizada no Santuário Nacional (Aparecida/SP), a proposta é entender as motivações institucionais e os efeitos práticos do projeto artístico em relação à devoção a Padroeira do Brasil. Argumento que, recorrendo à plasticidade da imagem de Aparecida, a Igreja Católica opta pela iconoclastia neobizantina como reação à iconoclastia neopentecostal. A partir da elaboração de um novo "nicho" na basílica para abrigar a santa, o qual foi concebido concomitantemente à ascensão evangélica no país e tendo como referência teológica o Concílio Vaticano II, abordo a imagem de Aparecida partir do conceito antropológico de "forma sensorial": como o seu engajamento estético é institucionalmente produzido no decorrer do tempo, além de como o catolicismo brasileiro busca se atualizar através de formas modernas.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia da Religião;
Catolicismo;
Religião Material;
Modernismo;
Neobizantino.

ABSTRACT

This article analyzes the contemporary form of displaying the original image of Our Lady Aparecida. Based

1. Pesquisa de doutorado desenvolvida com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo nº 2015/26487-9)

on the modernization project of her basilica in the early 2000s, located in the National Shrine (Aparecida, Brazil), the proposal is to understand the institutional motivations and the practical effects of the artistic project in the devotion to the Patroness of Brazil. I argue that the Catholic Church opts for the neo-Byzantine iconoclasm as a reaction to the neo-Pentecostal iconoclasm. With a new niche developed simultaneously to the evangelical rise in the country, having the Vatican Council II as a theological reference, I approach the image from the anthropological concept of "sensational forms": how the aesthetic engagement is institutionally produced over time, in addition to how the Brazilian Catholicism seeks to update itself in modern forms.

KEYWORDS
Anthropology of Religion; Catholicism; Material Religion; Modernism; Neo-Byzantine.

INTRODUÇÃO

A imagem original de Nossa Senhora Aparecida é o maior atrativo do Santuário Nacional (Aparecida/SP). A estatueta de argila, aparecida em 1717 nas águas do rio Paraíba do Sul, fica exposta com destaque em um retábulo dourado localizado na nave sul da sua basílica. Tratando-se do lugar mais visitado daquele santuário, o chamado "nicho" que abriga a imagem milagrosa é acessível através de um corredor exclusivo, lugar em que os romeiros têm a oportunidade de vê-la mais de perto.

IMAGEM 1
Romeiros interagem com a imagem de Aparecida em seu nicho (fotografia do autor)

Em dias festivos e finais de semana, os devotos chegam a esperar mais de uma hora na fila para que possam ficar menos de um minuto em frente a santa. Naqueles segundos é possível observar as mais diversas reações como a contemplação em silêncio, os gritos efusivos e as lágrimas

abundantes. Enquanto alguns tocam as paredes esticando o braço para ficarem o mais próximo possível da imagem, existem aqueles que permanecem de joelhos todo percurso e aqueles que fazem uma contida reverência ao se inclinarem para Nossa Senhora Aparecida. Dentre as diversas reações que pude observar, me chamava a atenção a abundância de fotografias. Na medida em que vão se aproximando do nicho, eram muitos os braços levantados com câmeras e celulares buscando enquadrar a santa, fosse sozinha ou como plano de fundo em autorretratos. Ao ser uma dessas pessoas, durante as pesquisas de campo[2] para o desenvolvimento da minha tese de doutorado (Godoy 2020), a cada passagem pelo corredor me incomodava a dificuldade que tinha para conseguir uma fotografia que a imagem de Aparecida estivesse nítida e destacada, afinal o seu nicho dourado dominava a composição.

Em uma dessas vezes, após passar pela santa, me dei conta que essa era uma frustração compartilhada com outras pessoas. Ao ficar na saída do corredor de exposição, pude observar diversos casos em que os romeiros lamentavam o resultado ao conferirem as fotografias feitas. Interessado nessa interação religiosa cotidiana, a apresentação da imagem da santa, localizada em seu nicho e templo, será abordada nesse artigo enquanto uma "forma sensorial":

> As formas sensoriais moldam tanto os conteúdos religiosos (crenças, doutrinas, conjuntos de símbolos) quanto as normas religiosas. Incluindo todas as mídias que atuam como intermediários nas práticas de mediação religiosa, a noção de formas sensoriais pretende explorar precisamente como as mediações reúnem e vinculam as pessoas umas com as outras e com o transcendental. Essas formas são transmitidas e compartilhadas; elas envolvem os religiosos e as práticas de culto específicas e desempenham um papel central em sua modulação como sujeitos morais religiosos. É preciso ressaltar novamente que não concebo forma em oposição a conteúdo e significado, ou a normas e valores éticos, mas como uma condição necessária sem a qual conteúdo, significado, normas e valores não podem ser expressos. (Meyer 2019b, 64)

Considero que o nicho e a imagem de Aparecida são elementos determinantes de uma "estética religiosa", que além de gerar sensibilidades específicas também governam um "engajamento sensorial" dos seus devotos. Assim, buscando entender as motivações e os efeitos em relação à santa, nesse artigo explorarei justamente os fundamentos dessa forma de exposição contemporânea da imagem original de Nossa Senhora Aparecida. Recontextualizada às formas anteriores em que já foi exposta, a proposta é entender tanto como o engajamento estético é institucionalmente

2. Resultados preliminares desse artigo foram apresentados no curso "*Religions and the image question*" oferecido pelo *Koninklijk Nederlands Instituut Rome* (Roma, 2019) e no 43º Encontro Anual da ANPOCS (Caxambu, 2019). Nesse processo de escrita e elaboração, agradeço aos generosos comentários de Annalisa Butticci, Birgit Meyer, David Morgan, Jojada Verrips, Machteld Löwensteijn, Pooyan Tamimi Arab, Rodrigo Toniol e Thais Tiriba.

produzido no decorrer do tempo quanto como o catolicismo é materializado em formas modernas.

OS ANTIGOS BALDAQUINOS DA SANTA

"A nossa preocupação era onde colocar uma imagenzinha, tão pequenina, num santuário tão grande? Como situá-la? Estávamos sôfregos, ansiosos": foram as palavras de Dom Darci[3] na homilia proferida na celebração dos trezentos anos de Nossa Senhora Aparecida, em 2017. Narrativa essa que pude ouvir também nas conversas que tive com o sacerdote, já que era ele um dos responsáveis administrativos pela elaboração e construção de um novo nicho para a santa, no começo dos anos 2000. Longe de ser uma novidade, a preocupação e os esforços empregados nas formas de exibição da imagem são uma constante em sua trajetória.

Desde seu encontro, a imagem milagrosa de Nossa Senhora Aparecida estimulou a construção de altares e igrejas para seu abrigo e homenagem. Como consta na história oficial (Brustoloni 1998), continuamente evocada em homilias e pelos meios de comunicação do santuário, depois de uma estadia no porto da vila e na casa dos pescadores que a encontraram, a estatueta ganha seu primeiro templo no alto do Morro dos Coqueiros, local esse em que permaneceria pelos dois séculos seguintes.

3. *Dom* Darci José Nicioli (1959-) foi ecônomo (1997-2005) e reitor (2008-2012) do Santuário Nacional, além de Bispo-Auxiliar da Arquidiocese de Aparecida (2012-2016).

IMAGEM 2
Antigo baldaquino na Basílica Velha (Cartão Postal - Acervo do Autor)

Nesse período de sucessivas obras, a igreja passou por transformações que a levariam de uma singela capela de taipa até a condição de uma reconhecida basílica. Em paralelo à alta popularidade daquele santuário estava o projeto da Igreja Católica de tornar Aparecida tanto a rainha do Brasil como a sua igreja se consolidar enquanto um Santuário Nacional. Nesse contexto em que o catolicismo mesmo dominante se via ameaçado (Giumbelli 2012), na primeira metade do século XX, o templo passou a ser considerado insuficiente, o que motivou os esforços em se construir uma nova basílica, caracterizada sobretudo pelas suas grandes dimensões. Com a administração dos Missionários Redentoristas e o projeto do arquiteto

Calixto Neto[4], a nova Basílica de Aparecida passa a ser construída a partir dos anos 1950 em um morro paralelo a da sua antecessora preservada, o Morro das Pitas.

Nas minhas pesquisas em arquivos[5] pude constatar que, desde os primeiros projetos arquitetônicos, era enfatizado e debatido o lugar que a imagem de Aparecida ocuparia na sua nova igreja. No projeto original de Calixto Neto, aprovado pelas instâncias competentes da Igreja Católica, a imagem de Aparecida teria lugar semelhante àquele que habitava até então. Assim como na Basílica Velha, na Basílica Nova ela seria exposta em um nicho logo atrás do altar. Isso muda, drasticamente, no decorrer das obras.

As mudanças que se seguem se dão devido a uma alteração de grande porte naquele prédio em obras. Com número crescente de visitantes e uma forte demanda por parte do clero, o arquiteto faz uma série de transformações no seu projeto para que a nova Basílica fosse ainda maior do que inicialmente planejada. Dentre essas mudanças, estava a transformação da planta da igreja de uma cruz romana em uma cruz grega: no lugar da ábside traseira do altar é decidido criar uma quarta nave, para maior acomodação dos romeiros. Sem a ábside não havia mais o lugar inicialmente planejado para o nicho que abrigaria a santa. Assim, o impasse de onde expor a imagem de Nossa Senhora Aparecida seguiria nas décadas seguintes. Com a morte repentina do arquiteto, que tinha planos de expor a imagem no alto e sob a cúpula central da igreja, esse lugar ainda não estava definido na inauguração da basílica em 1980. Quando a imagem foi enfim translada do antigo para o novo templo, decidiu-se que ela ficaria provisoriamente exposta na parede ao final da nave sul, criada no lugar da ábside, até se encontrar uma solução melhor durante as obras de acabamento interno daquela igreja.

4. Benedicto Calixto de Jesus Neto (1906-1972) foi um profícuo arquiteto que projetou mais de seiscentas igrejas pelo Brasil. Contratado para construir a nova Basílica de Aparecida nos anos 1940, faleceu sem presenciar a conclusão das obras. Ele era neto do famoso pintor homônimo.
5. Para essa pesquisa pude consultar os acervos do Centro de Documentação e Memória do Santuário Nacional (CDM) e do Arquivo da Cúria Metropolitana de Aparecida (ACMA).

IMAGEM 3
Nicho de Aparecida nos anos 1990 (Acervo de Nair Martins)

Já em meados dos anos 1990, ainda não havia outro lugar que fosse considerado propício para aquela que dá o nome ao templo.

> Ante a absoluta impossibilidade financeira de se realizarem trabalhos em escala mais ampla, o propósito que se tem em mente é o de começar o acabamento pela nave sul, por aí estar o nicho da Imagem Milagrosa. Em primeiro lugar será realizado o conjunto em torno do nicho criando um ambiente o mais digno possível (e como se disse na exposição, substituindo da melhor forma possível o espaço que teria sido criado pela ábside, se ela tivesse sido realizada). (Memória 1994, 46)

Nessa altura, o contexto de crise econômica não permitia que nada disso acontecesse, mas ainda assim era uma prioridade encontrar um lugar digno para a santa. O projeto, no entanto, nunca saiu do papel.

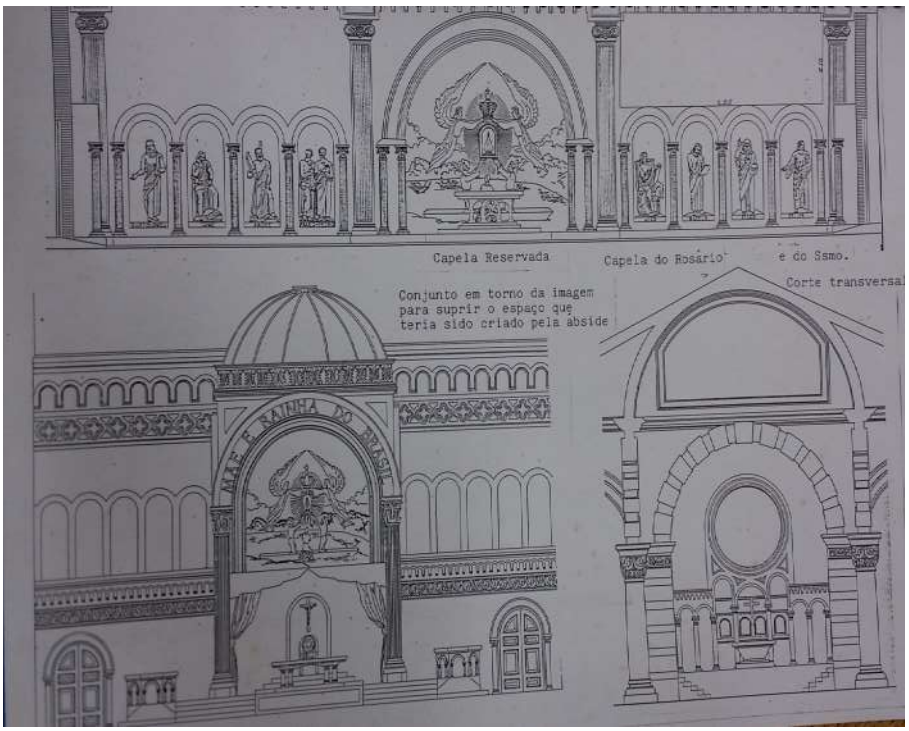


IMAGEM 4
Projeto para a Basílica Nova (Fonte: ACMA)

A situação muda em 1995, quando Cardeal Lorscheider[6] assume a arquidiocese, reestrutura a administração local e devolve o protagonismo institucional aos Missionários Redentoristas. Entre eles, um dos maiores interlocutores do cardeal era Darci Nicioli, que na ocasião se torna o padre ecônomo. Enfim, é entre 1998 e 2000, quando a situação econômica começa a se estabilizar, que a construção da Basílica pôde ser retomada em novos termos. Nas palavras do sacerdote:

> Então nós fomos organizando a infraestrutura do Santuário para dar mais conforto ao peregrino e mais segurança, ao mesmo tempo em que fomos fazendo o acabamento do Santuário Nacional, para que o espaço sagrado pregasse por si mesmo. Falasse do mistério ali centrado. Hoje quando você entra na Basílica você é levado automaticamente para oração. Apesar da multidão, 30 mil pessoas, você encontra espaço para recolhimento. Quer dizer, isso é arte a serviço da evangelização. (Dom Darci em entrevista - 2013)

Ele me disse que tentou resgatar um "olhar empreendedor" junto a uma "modernização" que tornasse o processo mais impessoal em relação aos sacerdotes e aos artistas, através do qual "o espaço pregasse por si mesmo" com "a arte a serviço da evangelização". Nas nossas conversas busquei entender quais as causas e práticas dessa "modernização" que ele alega ter coordenado. Sobre essa questão, o arcebispo foi enfático em dizer que a inspiração era uma só: o Concílio Vaticano II (CV-II).

6. *Dom* Aloísio Leo Arlindo *Cardeal* Lorscheider (1924-2007) foi o Arcebispo de Aparecida entre 1995 e 2004.

A MODERNIDADE PÓS-CONCILIAR

Concebido e planejado na primeira metade do século XX, toda inspiração e projeção de um novo templo para a "Rainha e Padroeira do Brasil" estava contextualizada ao movimento ultramontano, mesmo que tardiamente materializado naquele santuário que era institucionalmente periférico no catolicismo mundial. Contudo, menos de dez anos depois que se começou a desenvolver as obras da nova basílica, houve o CV-II que mudou drasticamente as diretrizes católicas a esse respeito, impactando também o desenvolver do projeto original.

> Era necessidade, muito propriamente na década de 60, nós sabemos muito bem disso, de uma renovação. O mundo todo ansiava por sair de um tempo muito normativo e buscava, então, liberdade. A Igreja também. (...) Foi todo o movimento do Vaticano II em todos os sentidos: na liturgia, na mariologia, na teologia, na doutrina social da Igreja. É um repensar da Igreja. Não mais a Igreja como modelo de sociedade perfeita, de pessoas que mandam e pessoas que obedecem, mas uma Igreja Comunhão, em que todos são servos. (...) Isso acabou se refletindo também na construção dos templos. (Dom Darci 2018 em entrevista)

Essa "nova ideia de Igreja" dizia respeito tanto à proposta de "comunhão" como uma "volta à raiz" do cristianismo. Autorizada e legitimada pelo CV-II, essas demandas foram persistentemente construídas e combatidas durante toda a primeira metade do século XX, com uma crescente participação de leigos. Não é exagerado dizer que, tendo em vista toda a proposta arquitetônica original, o *aggiornamento*[7] tirou tanto o prestígio como a legitimidade institucional da Basílica de Aparecida. Indo mais além, pode-se afirmar que a Basílica passou a materializar tudo aquilo que o CV-II buscava superar: uma monumentalidade colossal, ufanista e clerical de uma "Igreja forte e poderosa" em prol de uma "Igreja comunhão" com prevalência de comunidades de leigos.

Como ressaltado em documentos, Calixto Neto nunca entregou um projeto para o acabamento interno da basílica: com a parte externa mantida fidedigna ao projeto original dos anos 1950 e sem um projeto para o acabamento interno, os poucos esboços de Calixto Neto também remetiam à proposta pré-conciliar. Mesmo que houvesse uma busca em superar o barroco nas fachadas, o seu interior ainda era pensado pelas normativas tridentinas, tal qual a disposição da imagem de Aparecida sob a cúpula central.

Contudo, como bem demonstrado por Boff (2006), uma das marcas pós-conciliares em toda a América Latina foi a perda de protagonismo das devoções marianas, as quais passaram a ser desencorajadas em prol de uma centralidade litúrgica no "Cristo Libertador", evocado nas conferências

7. Do italiano - atualização - trata-se de um lema do CV-II na busca de adaptar os princípios católicos à modernidade do século XX.

episcopais de Medellín e Puebla. São essas mesmas conferências que legitimam a criação e ascensão dos movimentos da Teologia da Libertação (TL), os quais tem marcada atuação social em prol da chamada "escolha preferencial pelos pobres" durante as décadas seguintes. Escolha essa que não incluía a construção de grandes templos. Questionado em relação sobre o impacto prático do CV-II na construção ainda em andamento da Basílica de Aparecida, o arcebispo me disse que:

> Mudou tudo! Ora, Benedito Calixto [Neto] pensou a imagem de Nossa Senhora Aparecida no centro, debaixo da cúpula. A Igreja de Vaticano II diz: não, o centro da Igreja é Jesus Cristo. Então, no centro da Igreja deve estar o altar e não a imagem de Nossa Senhora Aparecida, porque o altar da celebração é sinal da presença do Cristo. (...) Ora, criou-se então dois espaços celebrativos: um centrado em Cristo Jesus, onde acontece as eucaristias, e outro centrado em Maria, onde acontece a devoção do povo, separado. Tanto é que quem vai participar da eucaristia e quem vai visitar a imagem de Nossa Senhora podem fazê-lo ao mesmo tempo, sem que uma assembleia interfira na outra. (Dom Darci 2018 em entrevista)

Recontextualizada a trajetória do nicho, exposta na narrativa do sacerdote, pode-se dizer que quando ele assume a coordenação das obras da igreja, no final dos anos 1990, havia certa liberdade criativa, afinal não havia um projeto artístico. Ao mesmo tempo, como o projeto inicial fora criado no contexto pré-concílio, com algumas poucas alterações ao longo das obras, havia um desafio em adaptar a estrutura às normas dadas mais de trinta anos antes. A "modernização da Basílica" se dá institucionalmente como um *aggiornamento* tardio de Aparecida, com o centro e o altar da igreja como princípio eclesiológico.

> (...) o acabamento da Basílica, começamos, então, dentro dessa perspectiva. Vamos começar primeiro pelo presbitério, que quer dizer onde está o altar central. Onde nós nos reunimos para a celebração da eucaristia. Ali é centro. Ali Cristo se manifesta. E a partir do centro, então sim, nós vamos repensar todo o restante. Ora, o trono da Virgem foi repensado muito tempo depois. Veja a mentalidade: Benedito Calixto [Neto], o mais importante é a imagem. Claudio Pastro[8], o mais importante é Jesus Cristo. Por quê? Parte de uma outra teologia, parte de uma outra eclesiologia, parte de uma outra mariologia. Diferente mariologia de mariolatria, porque houve também um engano muito grande na maneira como foi educado o povo católico. Maria como centro: isso é endeusar Maria. Isso é mariolatria. (Dom Darci 2018 em entrevista)

A entrevista e as homilias do sacerdote também deixam explícita que a preocupação em torno das obras na basílica é sempre relacional ao lugar conferido para a imagem da santa, continuamente evocada. Afinal, no Santuário de Aparecida é difícil diminuir o protagonismo de Nossa

8. Claudio Pastro (1948-2016) foi um artista plástico de grande prestígio no catolicismo. A ambientação da Basílica de Aparecida foi a principal de suas obras.

Senhora Aparecida. Como lá é sempre tênue a linha entre o que é chamado de mariolatria e mariologia, a busca por um equilíbrio é constante pelo clero. Sem cair no erro de ver uma relação instantânea e maniqueísta de causas e efeitos do CV-II, as mudanças no nicho na busca desse equilíbrio devem ser contextualizadas ao final dos anos 1990 e, para isso, recorro ao conceito de "culturas conciliares":

> Denominamos como culturas conciliares, as crenças, representações, sentimentos e práticas que emergem entre os diferentes atores que recepcionam o Vaticano II – interpretações do concílio concretizadas em certas narrativas. (Caldeira 2019, 1531)

Como já dito, a "cultura conciliar" da TL foi dominante a partir das décadas de 1970, sobretudo pela influência e alinhamento da CNBB. Contudo, já em meados dos anos 1990, com o crescimento exponencial da Renovação Carismática Católica (RCC) passa a ser propagada outra "cultura conciliar".

> Na década de 60, o seu processo de adaptar-se aos novos tempos, no *aggionarmento*, a Igreja se encontrou num caminho de mão dupla: de um lado fermentou as ações de esquerda e liderou uma importante mudança institucional que foi confirmada pelo Concílio Vaticano II e que significou importante passo na direção de uma elaboração teológica mais voltada para os problemas sociais, a Teologia da Libertação; de outro, tomou a trilha mais conservadora que veio a dar na Renovação Carismática. (...) Toda face do catolicismo no século XX ficará marcada pela grande vontade de mudança que representou o Vaticano II, expressão de atualidade e modernidade. (Prandi, Campos e Pretti 1998, 30)

Como argumentarei nas páginas seguintes, na disputa no catolicismo brasileiro dos anos 1990 de qual vertente seria a verdadeira herdeira do *aggionarmento*, o Santuário Nacional buscou construir sua própria "cultura conciliar" com uma conciliação das duas vertentes.

ICONOCLASTIA NEOPENTECOSTAL

Nem só de concílios vive a Igreja Católica e o motivo dessa modernização ser levada a cabo, só trinta anos depois do CV-II, também deve ser abordada pelo contexto nacional. Tratando-se o Santuário de Aparecida de um lugar privilegiado na disputa religiosa sobre a identidade nacional, é preciso ressaltar que os anos 1990 marcam também um acentuado "trânsito religioso" com a "ascensão evangélica no país" (Almeida e Montero 2001).

Em relação a essa disputa, evoco um acontecimento específico e significativo, quando ao vilipendiar uma imagem de Nossa Senhora Aparecida em rede nacional de televisão – em 12 de outubro de 1995 – um pastor da Igreja Universal desafiou publicamente esse "reinado católico" e o feriado a ela concedido, acusando os católicos de idolatrarem imagens. Ou seja, a mais forte afronta ao resultado de todos os esforços envolvidos na ação do Santuário de Aparecida desde a virada do século foi feita justamente

pela acusação de mariolatria: além da oposição interna da TL e da RCC, havia a externa dos evangélicos.

Conhecido popularmente como o episódio do "chute na santa", com grande reverberação negativa na imprensa, o evento foi seguidamente analisado em artigos como o de Flávio Pierucci (1996) e Emerson Giumbelli (2003). Comum a eles, a constatação de que a longa hegemonia católica parecia estar ameaçada no Brasil. O evento é tão marcante que Ronaldo de Almeida (2007; 2012) faz balanços das suas consequências e reverberações no campo religioso brasileiro tanto dez como dezessete anos depois do ocorrido. Na avaliação do antropólogo, fica evidente como a consequência mais imediata do "chute na santa" foi uma ampla reorganização das práticas de confronto tanto da Igreja Universal como de boa parte dos evangélicos, impactando necessariamente as demais denominações. Ou, em última instância, as regras pelas quais as relações inter-religiosas estavam postas no espaço público brasileiro, principalmente com a diminuição do protagonismo católico. Como questiona Renata Menezes (2012, 77) sobre esse acontecimento:

> Considerando esse processo histórico, o que é preciso indagar especificamente quanto à Aparecida na atualidade, é se o episódio do "chute da santa" aponta para uma nova configuração social em que o crescimento evangélico estaria inviabilizando o uso de santos como símbolos da brasilidade.

Respondendo a essa indagação, proponho que a modernização da Basílica de Aparecida seja pensada enquanto uma reação católica a essa investida evangélica: uma nova forma de "viabilizar o uso de santos como símbolo de brasilidade". Em uma década de decadência da TL e que a RCC não mais continha o êxodo de católicos (Prandi, Campos e Pretti 1998; Theije e Mariz 2008), o Santuário Nacional buscava recuperar o seu protagonismo e o "chute na santa" proporcionou uma união de forças dentro do catolicismo brasileiro em prol da sua padroeira. O que não se trata de uma novidade em sua trajetória já que os planos de construção daquela igreja tiveram como uma das motivações justamente uma união católica para conter o alastramento das missões protestantes (Arruda 2005) em sua "primeira onda" no Brasil e, assim, voltaria a ser na "terceira onda" com os neopentecostais (Freston 1995).

O arquiepiscopado do Cardeal Lorscheider começa dois meses antes do episódio do "chute na santa", em um período marcado por certa estabilidade econômica. Ao voltar a ter fundos suficientes e a se ver ameaçada pelo crescimento evangélico, a Igreja Católica buscou nas normas do CV-II as bases teológicas para a sua nova ação pastoral. Para alcançar a modernidade desejada nessa "cultura conciliar" (Caldeira 2019) era necessária uma revisão da arquitetura do prédio: tal qual a Basílica Velha era insuficiente na virada do século XX, a Basílica Nova o era na virada do século XXI.

A MODERNIDADE ARTÍSTICA

Paralelo às transformações teológicas da Igreja Católica, o início da construção da Basílica de Aparecida coincide com a consolidação da arquitetura moderna brasileira. Nesse ambiente, com seu nome reconhecido no meio católico, Calixto Neto foi contratado para construir um templo nacional para o qual optou pelas formas neoclássicas ao invés do neobarroco esperado inicialmente. Ao mesmo tempo em que se afastava dessa tradição arquitetônica local, buscou inspirações na Basílica Nacional de Washington (EUA) que tinha como uma de suas propostas estéticas se colocar contra a modernidade do começo do século XX, resgatando um ecletismo das tradições imperiais católicas (Tweed 2011). A Basílica de Aparecida surgia como uma inovação conservadora.

Longe de ser exceção, um enquadramento mais amplo indica que esse movimento acontecia em várias frentes no catolicismo brasileiro que se romanizava. O caso mais emblemático seria a "controvérsia pública" instaurada em Belo Horizonte com a recusa da arquidiocese em consagrar a Igrejinha da Pampulha. Como demonstra Paola Oliveira (2018), a "agenda modernizadora" posta em prática por Juscelino Kubitschek na capital mineira, no final dos anos 1940, foi fortemente rechaçada pela Igreja Católica tendo como base três planos: pela extravagância do prédio incompatível com práticas católicas, por ser fruto de uma externalidade religiosa e pelos alinhamentos políticos de Oscar Niemeyer e Cândido Portinari. Foi só ao final dos anos 1950 quando a arquitetura moderna passava a ter ainda mais reconhecimento público, além da ascensão de Kubitschek de prefeito a presidente, que a igreja seria consagrada por outro bispo. Logo depois, o mesmo presidente financiaria parte da construção da Basílica de Aparecida, mesmo sem nenhuma interferência direta no projeto em andamento.

Assim, pode-se dizer que com o desenrolar do CV-II nos anos 1960, se a Igreja Católica ainda não encampava a arquitetura moderna como um paradigma para seus novos templos, havia menor resistência a esse tipo de empreitada, tal qual se materializou na Catedral de Brasília de Niemeyer também em honra a Nossa Senhora Aparecida. Contudo, os dois movimentos católicos brasileiros que dizem ser fruto do CV-II também não optaram pela arquitetura moderna. Ao buscar a "Igreja comunhão" em suas comunidades, tanto a RCC como a TL passaram a dar menos importância para a construção de igrejas, ao usar também galpões, casas residenciais e espaços públicos abertos para conduzirem as suas liturgias (Prandi, Campos e Pretti 1998; Theije e Mariz 2008).

Alheio a esses dois movimentos católicos durante sua vida religiosa, Claudio Pastro alegava que sua carreira artística teve início em 1975, com uma exposição de arte-sacra que fez nas dependências da PUC-SP. Formado em

Ciências Sociais pela mesma universidade, o artista dizia que a escolha pelo curso se deu mais por condições financeiras que por afinidade. Ao ter pretensões de ser um artista e sem recursos para essa formação, já durante esse curso comercializava suas obras como fonte de renda. Paralelo a isso, contudo, estava a sua frequência no Convento das Irmãs da Assunção, localizado próximo à casa de sua família no bairro Tatuapé, em São Paulo. Foi com o suporte entusiasmado dessas religiosas que ele teria sido incentivado a seguir com suas produções artísticas, o que lhe rendeu uma formação paralela e informal ao transitar pelas redes nacionais e internacionais da Ordem Beneditina, o que "contribui de forma teórica e prática, na medida em que deles vieram suas encomendas de trabalho mais frequentes" (Sartorelli 2013, 150). Foi assim que passou a frequentar e expor suas obras em conventos ligados aos Beneditinos e às Beneditinas em diversos países, além de fazer alguns cursos de arte, até passar a ser contratado também para projetar igrejas, principalmente na ambientação interna.

Chamado de "arquiteto vernacular" por César Sartorelli (2013), o autor diz que a sua pesquisa visava dar o reconhecimento acadêmico que ainda seria negado a Pastro, justamente por não ter formação na sua área. Constatação essa similar à feita por Marília Torres (2007) que alega que era pouco conhecido fora da Igreja Católica. Já Wilma Tommaso (2013) e Egídio Toda (2013), por outro lado, reconhecem que ele seria o maior nome da arte-sacra no país. Tema das pesquisas tanto de Torres (2007) como de Tommaso (2013), o *Cristo do Terceiro Milênio* é reconhecido como a obra que marca o auge da sua trajetória até então, já que fora feita por encomenda do Vaticano, em uma iniciativa do pontificado de João Paulo II na virada do século. Como o nome diz, a proposta artística teria sido a de indicar quais seriam as referências estéticas para Jesus Cristo no terceiro milênio, que se iniciava, e Pastro o fez tanto resgatando os referenciais estéticos do primeiro milênio como renegando o que foi feito no segundo milênio da arte cristã, com especial contraponto ao renascimento e ao barroco. Nesse contexto ele foi convidado pelo cardeal para fazer um anteprojeto do acabamento interno da Basílica, no qual ele fez questão de dizer "que achava tudo muito feio" principalmente "um baldaquino feio para burro em cima da imagem", tema recorrente em suas entrevistas:

> Em 1997, Dom Aloísio Lorscheider, que era cardeal arcebispo de Aparecida, me escreve uma carta, pedindo minha colaboração, se eu queria participar de algum encontro, uma reunião, juntamente com outras pessoas, arquitetos, artistas. (...) Escrevi uma carta explicando porque não poderia participar e que poderia colaborar de longe. Eu detestava Aparecida. Era cafona à bessa! *Kitsch* à bessa! Tudo de extremado mau gosto. Popularesco no sentido negativo da palavra. Era feio à bessa! Então escrevi tudo isso. E de longe, porque não frequentava Aparecida, porque nunca gostei. Fiz alguns croquisinhos que depois saíram no meu livro, editado pela Loyola. E um dos elementos era um baldaquino, uma espécie de nicho, onde ficava Nossa Senhora, feito de concreto,

> que eu coloquei na minha planta, com uma setazinha, dizendo: "isso tem que ir para o inferno". Foi a minha sorte porque era o que eles achavam e não sabiam o que fazer. [Claudio Pastro em entrevista de 2012] (Toda 2013, 150)

Convocado simultaneamente em Roma e Aparecida para criar uma arte sacra de vanguarda, no final dos anos 1990, Pastro se autointitulava o maior especialista nas normas artísticas pós-conciliares e, na busca das raízes do cristianismo, encontrava suas referências estéticas nas igrejas românicas. A principal e recorrente acusação que Pastro fazia, fosse em textos publicados ou palestras e entrevistas, era de que a Igreja Católica Apostólica Romana perdeu a sacralidade da sua arte no decorrer do tempo, na medida em que se ocidentalizava. A seu ver, o declínio se inicia a partir da divisão com a Igreja Ortodoxa que, pela matriz cristã oriental, conseguiu manter a qualidade artística até os dias de hoje. Na sua avaliação, o que mais marca essa decadência artística seria a transição provocada pelo Renascimento.

Ao olhar para o conjunto da obra do artista, Sartorelli (2013) defende que Pastro faz parte do "projeto moderno" na arquitetura brasileira com influências impressionistas. Ao ter como alguns de seus referenciais a Capela do Rosário de Matisse, na França, e a Catedral de Brasília de Niemeyer, o próprio artista assume que nem todos os seus referenciais advém do primeiro milênio.

> Seu trabalho se apropria deste "projeto moderno" com um viés pessoal, na medida em que ele recupera o iconógrafo artesanal e a arquitetura românica, também vinda de um passado unificado anterior ao Cisma do Oriente, mas inseridos em projetos que primam pela ausência de ornamentos "supérfluos", porque não preenchem a necessidade de unidade. Os ornamentos não desenhados pelo artista criam ruídos na sua utopia organizada. Tanto que sempre que interviu em reformas de igrejas e capelas, ele primeiramente promove uma limpeza formal, retirando ornamentos, enfeites, relevos etc., e cria superfícies com cores unificadas como base, sobre as quais realiza suas pinturas, redesenhando o "mobiliário de culto", em nome novamente de unificar o espaço em todas as suas possibilidades de interferência. (Sartorelli 2013, 110)

O projeto de modernismo católico de Pastro se consolida na medida em que sua criação busca unir os referenciais estéticos românicos do "primeiro milênio cristão"[9] a uma estética vernacular dos povos originários o país10. Na sua proposta artística e teológica de "volta às origens" tanto

9. Pastro tinha como marco temporal o período anterior ao "Grande Cisma do Oriente", cujo auge foi o ano de 1054 com a separação institucional entre a Igreja Católica Apostólica Romana e a Igreja Católica Ortodoxa. Ao julgar que isso resultou em perdas para as duas tradições religiosas, sobretudo na arte sacra, o que o artista buscava em sua obra era retomar os referenciais estéticos daquele período de unificação.
10. Como explorarei melhor no tópico seguinte, elementos de origem ameríndia e africana são recorrentes na obra do artista. Isso, contudo, é feito de forma genérica sem os localizar regional ou etnicamente.

do cristianismo como da nação brasileira, existiria uma "beleza universal" (Pastro 2010)11, alcançada por inspiração divina, e que seria imune ao barroco luso-brasileiro.

Diferente das controvérsias mineiras dos anos 1940 (Oliveira 2018), a singularidade e o feito de Pastro já nos anos 1980 estão justamente em propor uma ambientação arquitetônica dentro do "projeto moderno" tanto com forte embasamento teológico quanto com apoio institucional de uma elite intelectual católica beneditina, prestigiada pelo Vaticano. A essa altura, renegar o barroco não se tratava mais de uma "extravagância" e, ao contrário da Pampulha em um primeiro momento, o que acontecia em Aparecida estava em plena consonância com os planos clericais: mesmo sem ser sacerdote, Pastro era visto como "interno" ao catolicismo e não "externo" como o eram Niemeyer e Portinari.

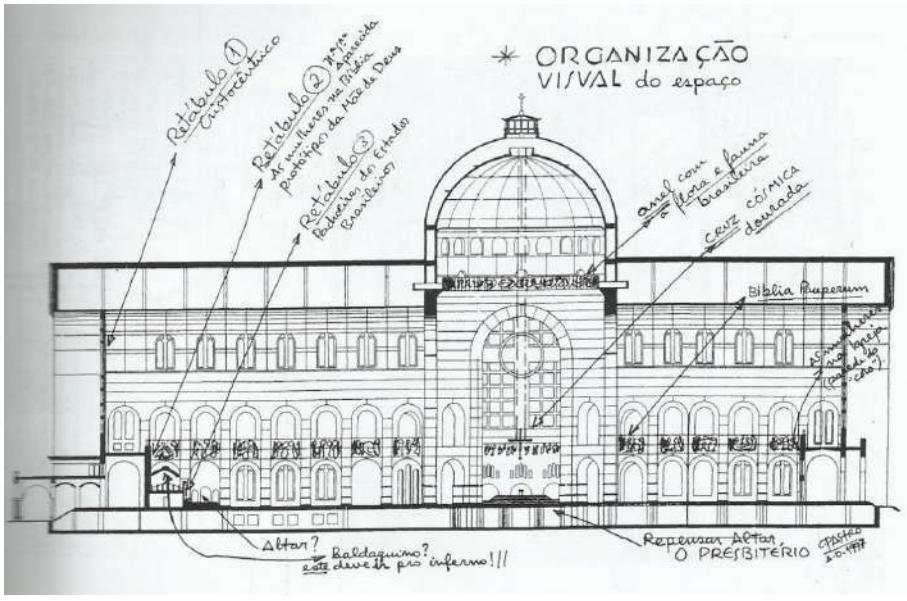


IMAGEM 5
Anteprojeto de 1997 para a modernização da Basílica de Aparecida (Pastro 1999, 253)

É com essa proposta de convergência do modernismo tanto pós-conciliar como arquitetônico, já consolidada na sua trajetória naquele período, que o artista cria o anteprojeto para Basílica de Aparecida no qual o baldaquino da santa, que na sua avaliação não tinha nenhum desses referenciais e era supérfluo: "deve ir pro inferno!!!".

CONOCLASTIA NEOBIZANTINA

Como dito por Dom Darci, as obras de acabamento interno da basílica começaram pelo altar e o presbitério, no centro e sob a cúpula daquela igreja. Já tendo decidido pelo fim do baldaquino sobre a imagem, na

11. Considero o ideal de "beleza universal" enquanto um termo êmico, recorrente no meio artístico, mas fartamente questionado na literatura antropológica. Nesse caso, interessa como a busca por essa universalidade estética idealizada implica na superação ou negação das tradições nacionais consolidadas.

extremidade da nave norte, o projeto artístico criado por Pastro transformou aquele lugar no que passaria a ser chamado de "Trono da Rainha e Padroeira do Brasil".

IMAGEM 6
Cardeal Lorscheider apresenta o projeto artístico na nave sul (Revista de Aparecida, janeiro de 2003 - Fonte: CDM)

Anunciado em janeiro e concluído em outubro de 2003, três anos após o início do projeto de ambientação e com o altar central e o presbitério já concluídos, o "Trono" foi inaugurado no feriado da padroeira daquele ano. Em entrevista, o cardeal explicou suas motivações:

> Dentro dos inúmeros projetos que temos para realizar, demos preferência a este por se tratar do local mais visitado deste Santuário e, sem dúvida alguma, um dos mais importantes. (...) Não se trata, somente, de um belo projeto artístico. Vai muito além disso. O significado bíblico desta obra é algo de extraordinário. O artista plástico contratado pelo Santuário, Cláudio Pastro, que muitos já conhecem pelas suas obras e estilo inconfundíveis, captou a importância da presença de Nossa Senhora em todo o contexto bíblico. (Cardeal Lorscheider *em* Revista de Aparecida, julho de 2003 - Fonte: CDM)

Assumindo que o lugar de exposição da imagem de Nossa Senhora Aparecida é tanto o mais visitado como um dos mais importantes daquela igreja, o cardeal enfatiza que o nome de trono se dá sobretudo para a "compreensão popular" e justifica que o título de rainha seria menos terreno que o pressuposto. O que, na minha avaliação, aponta para a modernização pós-conciliar que começava ali não anulando e sim somando novos fatores à devoção a Aparecida. Com o fim do baldaquino, a santa continuava rainha e ainda ganhava um trono, mesmo em um projeto cristocêntrico. Nossa Senhora Aparecida que era a rainha soberana dentro daquela igreja, passava assim seu título ao filho, mas continuava a ser uma rainha-mãe de grande prestígio.

Intitulado enquanto "o autor do trono de Nossa Senhora" (Revista de Aparecida, novembro de 2003 - Fonte: CDM), em uma entrevista ocorrida no mesmo mês da inauguração de sua obra, Pastro enfatiza suas inspirações modernas. Rechaçando não só o barroco como a arte romana, o artista faz uma distinção importante para entender a sua produção: em seus próprios termos, uma oposição entre "arte sacra" e "arte religiosa"[12]. Pastro ancorava-se no CV-II, o qual determina que a "arte sacra" é a "melhor expressão" da "arte religiosa".

Em livre interpretações dos fenomenólogos que parafraseava sem citar (Sartorelli 2013, 56), Pastro operava em um binômio entre "espaço profano" e "espaço sagrado", defendendo que o espaço interior da igreja – lugar do sagrado – era diametralmente oposto ao seu exterior – lugar do profano (Pastro 1999). Assim, o interior das igrejas só teria espaço para a "arte sacra" e era essa a arte que ele afirmava produzir (Pastro 2002).

Na minha avaliação, na proposição de uma "arte sacra", Pastro fugia e se opunha a uma "sensibilidade barroca" (Peixoto 2011) atuando contra suas "tensões e turbulências' (Van de Port 2016), em busca de uma "beleza universal" encontrada em formas minimalistas, tendo sempre como contraponto a sobriedade e a ausência de excessos. Assim, enquanto a sua "arte sacra" deveria ser destinada à liturgia, a "arte religiosa" favoreceria "devoções menos corretas", ou seja, "o modo de saber barroco" (Law 2016) e, por isso, não deveria ter espaço dentro das igrejas.

No começo da carreira, Pastro buscava essa sacralidade das formas no que chamava de "arte primitiva", baseada em seus referenciais românticos de elementos ameríndios e afro-latinos, mas dizia também que isso só seria apreciado entre os cleros europeus que os contrataram.

> No início – eu comecei quando tinha cerca de 20 anos de idade –, eu buscava uma arte muito indígena e africana, bem primitiva. Eu queria caminhar naquela linha, porque não podia entender que o cristianismo no Brasil não pegou essa espiritualidade dos nossos índios e negros. Mas, assim que eu comecei a trabalhar, a Igreja Católica me podou. Eu tenho de trabalhar para sobreviver, e as pessoas queriam aquela coisa melodramática, bonitinha, chorosa. Então, não pude avançar nesta área. Quando eu faço exposições na Europa, até que entro por aí. Os europeus se sentem felizes e compram adoidados. Mas aqui eu não posso nem ousar. [Claudio Pastro em entrevista] (Sartorelli 2013, 126)

Na sua avaliação, o neobizantino surge então como uma estratégia da sua parte em conseguir "trabalhar para sobreviver" com a aprovação do clero brasileiro, mais conservador nesse sentido. Ao seguir a proposta de "volta à raiz" do CV-II, é no ícone bizantino que ele ancora as inspirações

12. Para um maior aprofundamento neste binômio teológico propagado pelo artista, ver as análises de Sartorelli (2013) e Tommaso (2013).

para que a sua "arte primitiva" fosse aceita. Na Basílica de Aparecida, isso pode ser bem visualizado tanto no seu ícone de Jesus Cristo (*ver* Tommaso 2013) no painel da nave norte, como no ícone de Maria no painel da nave oeste e, ainda, no ícone do cordeiro imolado (*ver* Toda 2013) na nave leste.

Isso posto, vale ressaltar que não era só o baldaquino da santa que não convergia com a sua proposta artística: a imagem de Nossa Senhora Aparecida é uma estatueta colonial e seiscentista, produzida no contexto do Concílio de Trento, que se enquadra em todas as suas definições prévias de "arte religiosa e devocional". Como ouvi do artista em uma palestra, as estatuetas dos santos católicos, na tradição barroca, eram moldadas por padrões profanos herdados dos romanos e, por isso, estimulavam a idolatria. Como salienta Sartorelli (2013, 149-151):

> A memória de uma estética barroca no Brasil é muito forte ainda, e o seu horror ao vazio se dirige em linha contrária ao espaço "clean" de suas igrejas neorromânicas. Esta memória de uma estética barroca pertence a boa parte da população, que está mais próxima do catolicismo popular que das ordens da Igreja ou dos estudiosos de teologia e arte sacra. (...) Nesta perspectiva elitista dentro da Igreja, o conceito de sagrado acaba também por ganhar esta característica também elitista, um sagrado que exige conhecimento da liturgia para se apoiar a perceber.

Assim, o meu argumento é que os esforços do artista na criação do nicho na nave sul, buscaram transformá-lo em uma "arte sacra" dentro dos seus referenciais elitistas e, ao mesmo tempo, propor a superação do "modo de saber barroco" em prol de um "modo de saber bizantino" pós-conciliar. A imagem de Aparecida foi modernizada concomitantemente ao seu templo.

IMAGEM 7
Nicho da imagem de Aparecida e nave sul da Basílica (Fotografia do autor)

Desde 2003, a imagem original de Nossa Senhora Aparecida está exposta em uma caixa forte dourada, localizada em dois grandes painéis ao final da nave sul. O que em grande parte resolveu a questão da ausência da ábside original, pois o painel vertical então promove essa diferenciação em relação as demais naves, ao cobrir parcialmente a vista dos vitrais. Com a devida importância que o artista (Pastro 2007) dava aos materiais e aos temas escolhidos, nesse caso metais nobres e a flora brasileira, Aparecida é localizada tanto enquanto sucessora das mulheres do antigo testamento como a "mulher do apocalipse": as figuras femininas do início ao fim da Bíblia. Sem negar a trajetória da santa, já que tanto o encontro como os primeiros milagres de Aparecida estão em painéis inferiores nas rampas de acesso, a principal mensagem da obra gira em torno dos referenciais católicos sobre a mãe de Jesus. Ou, repetindo suas palavras que ouvi em uma palestra de 2015, sem "o besteirol da linguagem sociológica" porque "Nossa Senhora Aparecida não é negra, não é pobre, é Maria". O que é posto também em palavras, já que ao seu redor está escrito: "O espírito e a esposa dizem amém: vem senhor Jesus" e, abaixo, "Mãe de Deus e nossa". O cristocentrismo compõe a santa em forma de legendas.

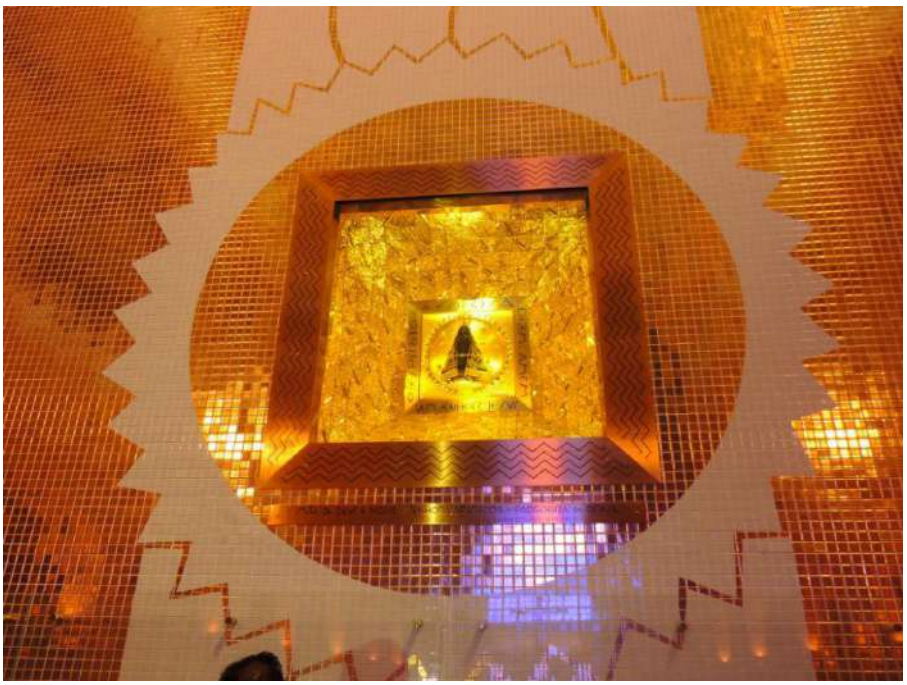


IMAGEM 8
Nicho da imagem vista do seu corredor (Fotografia do autor)

Com o tempo, a palavra "trono" foi substituída por "nicho" no discurso oficial, mudança para a qual não encontrei uma justificativa explícita. Contudo, tendo em vista as considerações do artista sobre a "arte sacra", e mesmo sem uma referência escrita de Pastro para esse caso, quero aqui relacionar essa substituição à grande influência da arte bizantina em sua obra. Tema de pesquisas de Bissera Pentcheva (2009), a historiadora da arte demonstra a importância e a centralidade dos ícones de

Maria, enquanto a mãe de Deus (*Theotokos*), para as relações de poder e autoridade estabelecidas pelo Império Bizantino. Convergindo a análise historiográfica dos contextos políticos e artísticos dos ícones, ela também demonstra como há variedades entre as formas destes ícones. Ressalto um caso em específico:

> O ícone bizantino de meios mistos é o melhor exemplo deste fenômeno de embelezamento do inefável. As suas bainhas materiais de ouro e pedras preciosas interagem com a luz ambiente e a presença humana no espaço. Argumentarei que estas miríades de aparências – *epiphaneiai* – dão origem a uma poderosa experiência de animação na imagem. Como um espelho refletor, o significado do *eikon* bizantino surge da interação de sujeito e objeto; os fiéis projetam a sua própria imagem e respiração nas superfícies do ícone. (Pentcheva 2009, 223, tradução livre)

A autora explora como grande parte dos ícones bizantinos não são propriamente bidimensionais e, ainda que o formato de pintura enquadrada seja o mais recorrente, há toda uma sorte de ícones em alto relevo que misturam materiais variados. Em comum a todos eles, está a ausência de ornamentos de pano de fundo e uma padronização monocromática, quase sempre dourada e metálica. No caso dos ícones "de meios mistos", é esse fundo predominante nas formas, às vezes cobrindo e se confundindo com a santidade retratada – em sua maioria da Virgem Maria –, que promove uma interação de reflexos de quem com ele interage, a depender do ângulo e da luz. Longe de ser fruto do acaso, a autora demonstra como isso foi planejado pelos seus criadores e trazem consigo uma proposta artística e teológica do lugar da imagem sagrada entre os bizantinos. Isso, no entanto, raramente pode ser contemplado nos ícones expostos em museus, já que esses efeitos foram criados em relação tanto aos templos em que estavam expostos originalmente quanto ao esperado tremular das luzes de velas dos religiosos que as observariam.

Como já dito, a minha percepção dessa iconização da estatueta de Aparecida se deu muito em relação à dificuldade que tive para fotografá-la. Em uma altura considerável, com um vidro que reflete as luzes da igreja, a coroa dourada e o manto em fios dourados, a imagem parece se diluir em seu nicho. E isso se potencializa quanto maior for a distância, ou seja, principalmente na visão que se tem dela das naves da igreja e das proximidades do altar central. Ao estar disposta ao centro de uma caixa revestida de dourado, na qual o suporte é invisível e ela parece flutuar, a composição do nicho evoca para mim um ícone bizantino "de meios mistos" em diálogo com os ícones em azulejo do artista nas outras três naves. Na busca de uma fotografia límpida que ressaltasse apenas a estatueta, em certo ponto, aceitei que ali a moldura fazia parte da sua iconografia.

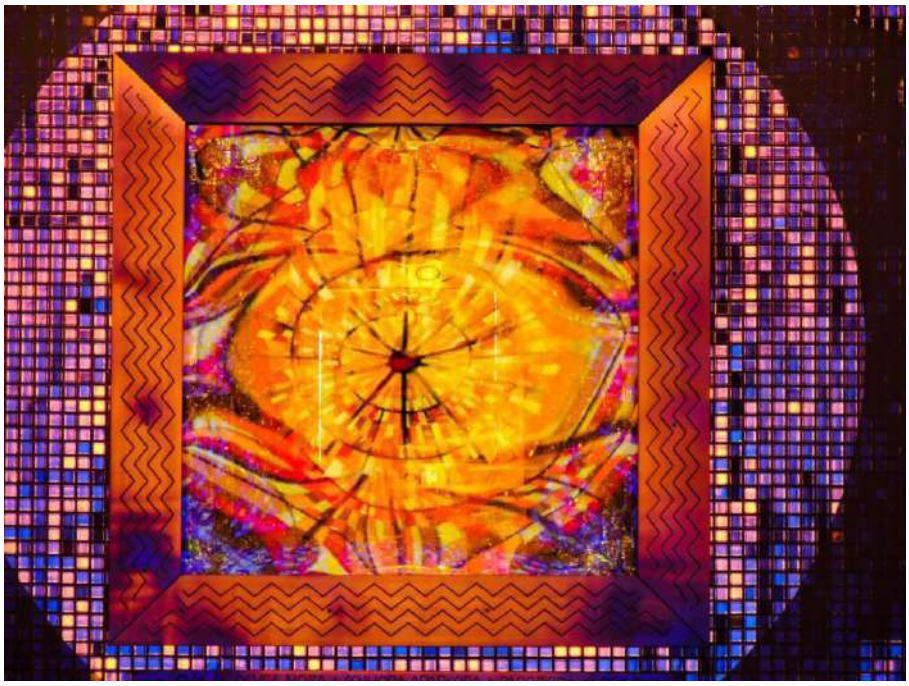


IMAGEM 9
Nicho da imagem milagrosa com o vidro refletindo os vitrais (Fotografia do autor)

Ao dissolver a estatueta seiscentista tridimensional no fundo de uma caixa dourada que, por sua vez, se dissolvem nas paredes da igreja com uma visualização diferenciada a cada ângulo, Pastro buscou transformá-la em um ícone neobizantino exposto no interior da basílica. A "arte religiosa" de caráter devocional, na concepção do artista, foi assim convertida em uma "arte sacra" digna a estar naquele "espaço sagrado".

Isso pode ser entendido enquanto uma forma de iconoclastia, afinal muito antes das revoltas iconoclastas levadas a cabo pela reforma protestante, houve as revoltas iconoclastas dos cristãos bizantinos. Tema da densa obra de Marie-José Mondzain (2013), a iconoclastia bizantina pode ser compreendida enquanto um problema de tradução e controle das imagens sagradas naquele período das revoltas. Explorando os tratados teológicos dos patriarcas e imperadores a esse respeito, a autora aponta um binômio que estrutura as divergências em relação ao ícone, sempre caracterizado entre o sagrado (*hieron*) e o santo (*hagion*). Nessa polarização, não está em jogo necessariamente a categorização de um ícone enquanto ídolo, mas sim se o modo pelo qual o ícone foi feito seria correto. Para isso era necessário seguir as normas de consagração, assim como observar a legitimidade religiosa e moral daquele artista que o escreveu (De Jong 2011). Era assim uma disputa sobre a forma e o modo de se fazer os ícones.

> O ícone é, em si mesmo, por sua realidade física e plástica, um tratamento inteiramente singular do espaço. Cada decisão gráfica é portadora de uma significação doutrinária e institucional. (...) No combate pela dominação e pelo controle da produção icônica, os dois campos acusam-se mutuamente de serem escravos do ídolo, pois tanto uns quanto

> outros querem apoderar-se de um poder. Uma coisa é certa, portanto: comete-se um contrassenso grave, que atesta uma incompreensão radical dos problemas espirituais e políticos da iconicidade, quando se fala em iconolatria. Quanto ao iconoclasta, está claro que seu ódio ao ícone se origina num apego indefectível ao que ele considera como sendo a imagem pura e verdadeira (Mondzain 2013, 202-203)

Ou seja, estava em jogo uma questão de poder institucional sobre as imagens mais ou menos legítimas: "uma imagem pura e verdadeira". E, junto dela, uma disputa pelo controle do espaço e das práticas religiosas. Assim, como sugere a autora, a análise é profícua se vista a partir das implicações práticas de poder nas formas dos ícones e não da distinção entre iconoclastia e iconofilia, enquanto categorias de acusação sempre borradas e recomenda, por fim, o uso do termo "iconocracia".

Interessado nessas disputas tão recorrentes em toda história do cristianismo e da modernidade, Bruno Latour (2008) também aborda a iconoclastia bizantina ao classificá-la como a mais "clássica". Como o autor ressalta, ícones eram parte fundamental de uma convergência entre religião, arte e política do antigo império. Ou seja, a sua destruição necessariamente implicava na desconstrução da "civilização". Ao questionar a oposição dada, ele cria o termo "iconoclash" para defender que análises desse tema são mais profícuas se o foco for menos no ato em si, congelado no tempo, do que no movimento que o evento implica. O que, de certo modo, tem sido um esforço desse artigo em mostrar as transformações imagéticas de Aparecida. Aqui, os casos de transformação da imagem não se encerram em si. Indo além, eles materializam certo consenso institucional do presente de cada época, baseando-se em uma seleção específica do passado, e indicam uma nova forma para o futuro das práticas religiosas.

Pela forma contemporânea do nicho de Aparecida, que foi mais uma dessas transformações, é possível fazer um paralelo da distinção bizantina entre "santo" e "sagrado" na interpretação que Pastro evoca na sua distinção entre "religioso" e "sacro". Tanto pela forma escolhida – menos representativa da santa e mais figurada – como pelo seu alegado domínio das regras institucionais sobre arte, confirmadas pelo clero local: a sua legitimidade criativa vinha da técnica e também da sua relação com a Igreja Católica.

Como ressaltado por Meyer (2019a), o catolicismo tem sido acusado há muito tempo de idolatrar imagens, mas é necessário ir além dos dez mandamentos na análise da relação entre religião e imagens. Um olhar para outras tradições religiosas mostra como é complexo avaliar os limites da idolatria também fora do cristianismo. Além disso, este tipo de avaliação do verdadeiro significado religioso de um ícone, segundo a autora, não é uma tarefa para a antropologia da religião. Sua proposta é de não seguir

os dogmas e mandamentos como categorias a serem analisadas, mas sim as práticas religiosas nelas estabelecidas. Ela indica como ponto de análise as disputas sobre a maneira correta de materializar aquilo que não é e nem pode ser visto:

> O título deste artigo, "Imagens do Invisível", pode inicialmente parecer paradoxal, afinal, o invisível não permanece, necessariamente, fora de vista enquanto o visível se apresenta como objeto do olhar? Escolhi este título para sinalizar um entendimento abrangente das imagens, como algo que envolve tanto visibilidade quando invisibilidade. (...) e, de alguma forma, tornar presente – o que está invisível e ausente, por meio de um ato performativo. Se as imagens, em geral, têm a capacidade de representar algo a mais, isso ocorre de maneira ainda mais explícita em um ambiente religioso. (Meyer 2019c, 205)

Coincidentemente, "Imagens do Invisível" também é o título de um livro de Pastro (2013) em que no capítulo sobre a Basílica de Aparecida se limita a afirmar que lá se propõe a "Ver o invisível, ouvir o inaudível: o silêncio, o nada, o essencial... viver em presença de..." (Pastro 2013, 419). Assim, sem ter pretensões ou motivos de o localizar nos debates teológicos dos patriarcas e imperadores bizantinos, mesmo que de algum modo o artista estivesse neles referenciado para sua criação (Pastro 2010), meu objetivo neste artigo é explorar quais foram as implicações práticas das causas, consequências e disputas religiosas dessa nova forma sensorial icônica – anti-barroca, anti-tridentina e pós-conciliar – um "ato performativo" criado para que a santa brasileira e, consequentemente, seus devotos e a Igreja Católica superassem "o modo de saber barroco" (Law 2016) fortemente identificado com o Brasil (Peixoto 2011; Van de Port 2016). Ou como sua nova proposta para a imagem traz consigo a materialização de um novo invisível, sem excessos.

> A verdadeira arte sacra é de natureza **não** sentimental ou psicológica, mas ontológica e cosmológica. A imagem é a única linguagem universal do homem e do sagrado. A imagem, pobre matéria, é a linguagem amorosa que o Criador escolheu para se comunicar... Tira-se o Sagrado e a figura perde o sentido, o Espírito não mais vivifica, tudo se torna permitido, nasce o ídolo. (Pastro 2001, 53, grifos do original)

Recontextualizadas ao final dos anos 1990, em suas versões brasileiras, enquanto uma iconoclastia neopentecostal do "chute na santa" promovia uma virtual destruição da imagem de Nossa Senhora Aparecida pela acusação de mariolatria feita pelo pastor, foi também pela acusação de mariolatria feita por Pastro que uma iconoclastia neobizantina promoveu a diluição de Nossa Senhora Aparecida em sua basílica. Isso foi feito com a intenção de deixar aquela imagem mais sagrada do que já era, mesmo que menos central e menos visível, a partir de seus referenciais de beleza universal. No seu projeto de ambientação, para salvá-la de virar um ídolo,

ao invés de colocar a sua arte a serviço da santa ele buscou transformar a santa através da sua arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os modos, mais visíveis, de se identificar a transformação modernizadora da imagem de Aparecida estão as suas réplicas, comercializadas no santuário e no seu entorno. Como já abordei em outras ocasiões (Godoy 2015; 2017), as práticas comerciais da cidade de Aparecida são parte fundamental das práticas devocionais e, assim, seguir as coisas religiosas se demonstra analiticamente profícuo. No mesmo sentido, a abordagem de João Rickli (2016) indica os movimentos centrípeto e centrífugo que o Santuário de Aparecida proporciona em relação as materialidades devocionais. Nessa dinâmica, com protagonismo para as estatuetas de Aparecida, ao mesmo tempo que os romeiros trazem consigo toda sorte de coisas para deixar no santuário, muitas as vezes cumprindo promessas, também levam consigo outras coisas lá adquiridas tanto para serem dadas como presentes como para integrarem as práticas religiosas domésticas. A Loja Oficial se destaca, como o nome indica, por ser uma iniciativa centrada no próprio santuário, ou seja, também administrada pelos Redentoristas. Diferente do vasto comércio da cidade, ali as coisas adquirem um selo de oficialidade por estarem em maior consonância com as normas da Igreja Católica.

IMAGEM 10
Reprodução de produtos comercializados (Fonte: www.lojasantuarionacional.com.br/)

Dentre as mais diversas coisas comercializadas por essa loja, estão os "Nichos de Aparecida". Como fica auto evidente, o nicho que abriga a santa passa a integrar a sua iconografia, a ser parte constitutiva da sua imagem, e não uma mera moldura ou um pano de fundo. Porém, o nicho comercializado é estilizado em suas formas e em seus materiais, muito além do que o idealizado por seu criador. Em última instância, se houve um esforço do artista em transformar a imagem de Aparecida nas suas categorizações de uma "arte devocional" em uma "arte sacra", a Loja Oficial faz o caminho inverso. Na proposta da Igreja Católica de consolidar

um Santuário Nacional está em jogo a capacidade de conseguir reunir, no mesmo local, todas as vertentes do catolicismo brasileiro. Contudo, esse mesmo movimento, muitas vezes forçado, é responsável pela sua separação:

> Aparecida pode ser aquela que junta, ela também é aquela que separa: separa um catolicismo do sudeste de um catolicismo nordestino; separa um catolicismo devocional de um catolicismo mais libertador, separa o cristianismo evangélico do catolicismo em geral. (Menezes 2012, 77)

Nesse escopo, a Igreja Católica busca criar "formas sensoriais" capazes de engajar toda essa diversidade católica. Ao analisar essas transformações pela plasticidade da imagem de Nossa Senhora Aparecida – o que poderia ser chamado de um ato de *iconoplastia* se for necessário mais um neologismo – é possível concluir que para Pastro, o idealizador de seu nicho, a evangelização está a serviço da arte ou, em última instância, é a arte sacra que evangeliza. Essa visão, porém, diverge da atuação concomitante do clero naquele mesmo lugar e período que, repetidamente, evoca o seu lema pós-conciliar da "arte a serviço da evangelização". Essa aparente troca da ordem das palavras trazia consigo uma dissonância que causava grande parte dos seus atritos: "ele declarava que a ordem dos Redentoristas, que cuidavam da Basílica, era muito 'cafona' para entender seu trabalho" (Sartorelli 2013, 137). De todo modo, isso não prejudicava a mútua cooperação no desenvolver das obras.

No cerne deste desentendimento, estava a inversão de prioridade entre a forma e o conteúdo das imagens religiosas. Como ressaltei no tópico anterior, toda a produção artística de Pastro tem como pressuposto a sobreposição entre forma e conteúdo da arte sacra. Isto é, para o artista as imagens só são sagradas se feitas com formas e materiais específicos. Já para os Redentoristas, o tema religioso das obras de arte muitas vezes é suficiente na categorização, incluindo aquelas que o artista menospreza como meramente devocionais. Enquanto a proposição religiosa do artista era bastante estrita em relação ao uso e fabricação de imagens, entre os sacerdotes há uma maleabilidade ao integrarem uma variedade maior de imagens nas suas práticas religiosas, o que fica mais evidente na Loja Oficial. Assim, a imagem modernizada de Nossa Senhora Aparecida passa a ser uma nova "forma sensorial", mais adequada a novas práticas do catolicismo, mas não como a única. Seja nos altares domésticos, nos meios de comunicação, no próprio santuário ou mesmo no carnaval (Oosterbaan e Godoy 2020), a criação desse ícone neobizantino é somado a iconografia oficial, sem preterir as formas anteriores, no intuito de proporcionar uma maior adesão e não necessariamente a exclusão de romeiros.

REFERÊNCIAS

Almeida, Ronaldo. 2007. Dez anos do 'Chute na Santa': a intolerância com a diferença. In: *Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro*. Ed. Vagner Gonçalves da Silva. 171-190. São Paulo: EdUSP.

Almeida, Ronaldo. 2012. Negócios, poder e fé: a Universal contra a Mundial. In: *A religião no espaço público: atores e objetos*. Eds. Ari Pedro Oro, Carlos Steil, Roberto Cipriani, Emerson Giumbelli. 95-110. São Paulo: Terceiro Nome.

Almeida, Ronaldo; Montero, Paula. 2001. Trânsito religioso no Brasil. *São Paulo em perspectiva*, v. 15, n. 3, 92-100.

Arruda, Marcelo. 2005. *Triunfo Católico no Calendário Republicano: N. S. Aparecida no Calendário Secular [1930-1980]*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Boff, Clodovis. 2006. *Mariologia social: o significado da Virgem para a sociedade*. São Paulo: Paulus.

Brustoloni, Julio. 1998. *História de Nossa Senhora da Conceição Aparecida: a imagem, o santuário e as romarias.* Aparecida: Editora Santuário.

Caldeira, Rodrigo Coppe. 2019. O Concílio Vaticano II como objeto de leitura: a formação das culturas conciliares. *Horizonte*, v. 17, n. 54, 1526-1543. https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2019v17n54p1526

De Jong, Jan L. 2011. Cultivating Piety. Religious Art and Artists after the Council of Trent In: *Meditatio - Refashioning the Self*. Eds. Karl Eenenkel & Walter Melion. 367-389. Leiden /Boston: Brill Publishers.

Freston, Paul. 1995. Pentecostalism in Brazil: a brief history. *Religion*, v. 25, 119-133.

Giumbelli, Emerson. 2003. O 'Chute na Santa': blasfêmia e pluralismo religioso no Brasil. In: *Religião e Espaço Público***.** Ed**.** Patrícia Birman. São Paulo: Attar/Pronex.

Giumbelli, Emerson. 2012. Religiões no Brasil dos anos 1950: processos de modernização e configurações da pluralidade. *PLURA: Revista de Estudos de Religião*, vol. 3, nº 1, 79-96

Godoy, Adriano S. 2015. *Aparecida*: espaços, imagens e sentidos. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Godoy, Adriano S. 2017. "O Papa é o melhor prefeito que a cidade já teve": uma etnografia da paisagem urbana na capital da fé. *Religião & Sociedade*, v. 37, nº 2, 38-63. https://doi.org/10.1590/0100-85872017v37n2cap02

Godoy, Adriano S. 2020. *Cultivando a Casa de Maria:* materialidades da Basílica Nacional de Aparecida. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Latour, Bruno. 2008. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29.

Law, John. 2016. Modes of knowing: resources from the Baroque. In: *Modes of knowing: resources from the Baroque*. Eds. John Law & Evelyn Ruppert. 17-58. Manchester: Mattering Press.

Memória da construção da Basílica de Aparecida e relatório do projeto.1994. Aparecida: Arquivo da Cúria Metropolitana de Aparecida.

Menezes, Renata de Castro. 2012. Aquela que nos junta, aquela que nos separa: reflexões sobre o campo religioso brasileiro atual a partir de Aparecida. *Comunicações do ISER*, n. 66.

Meyer, Birgit. 2019a. Idolatry beyond the Second Commandment: Conflicting Figurations and Sensations of the Unseen. In: *Figurations and Sensations of the Unseen in Judaism, Christianity and Islam: Contested Desires*. Eds. Birgit Meyer & Terje Stodalen. 77-96. London: Bloomsbury.

Meyer, Birgit. 2019b. De comunidades imaginadas a formações estéticas: mediações religiosas, formas sensoriais e estilos de vínculo. In: *Como as coisas importam: uma*

abordagem material da religião. Textos de Birgit Meyer. Eds. Emerson Giumbelli, João Rickli e Rodrigo Toniol. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Meyer, Birgit. 2019c. Imagens do invisível: cultura visual e estudos da religião. In: *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião. Textos de Birgit Meyer*. Eds. Emerson Giumbelli, João Rickli e Rodrigo Toniol. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Mondzain, Marie-José. 2013. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Oliveira, Paola Lins de. 2018. Religião, arte e política na controvérsia pública da Igrejinha da Pampulha. *Revista de Antropologia*, v. 61, n. 1. https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2018.145525

Oosterbaan, Martijn; Godoy, Adriano. 2020. Samba Struggles: Carnaval Parades, Race and Religious Nationalism in Brazil. In: *The Secular Sacred: Emotions of Belonging and the Perils of Nation and Religion.* Eds. Markus Balkenhol, Ernst van den Hemel, Irene Stengs. Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-38050-2_6

Pastro, Claudio**.** 1999. *Guia do Espaço Sagrado.* São Paulo: Edições Loyola.

Pastro, Claudio. 2002. *Arte Sacra.* São Paulo: Edições Loyola.

Pastro, Claudio. 2007. *Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida*. Aparecida: Editora Santuário.

Pastro, Claudio. 2010. *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. São Paulo: Paulus.

Pastro, Claudio. 2013. *Imagens do invisível na arte sacra*. São Paulo: Edições Loyola.

Peixoto, Fernanda. 2011. O candomblé (barroco) de Roger Bastide. *Revista De Antropologia*, 54(1). https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2011.38602

Pentcheva, Bissera. 2009. Moving Eyes: Surface and Shadow in the Byzantine Mixed-Media Relief Icon. *Res. Anthropology and Aesthetics***,** v. 53, p. 223-234. https://doi.org/10.1086/RESvn1ms25608845

Pierucci, Antônio. 1996. Liberdade de culto na sociedade de serviços. In: *A realidade social das religiões no Brasil*. Eds. Antonio Pierucci e Reginaldo Prandi. 275-293. São Paulo: Hucitec.

Prandi, Reginaldo; Campos, André; Pretti, Rogério. 1998. A renovação carismática católica. In: *Um sopro do Espírito: a renovação conservadora do catolicismo carismático.* Ed. Reginaldo Prandi. São Paulo: EdUSP.

Rickli, João. 2016. Narratives, Movements, Objects. In: *Creativity in Transition: Politics and Aesthetics of Cultural Production Across the Globe.* Eds. Maruska Svasek & Birgit Meyer. Oxford: Berghahn Books.

Sartorelli, César. 2013. *O espaço sagrado e o religioso na obra de Claudio Pastro.* São Paulo: Alameda.

Theije, Marjo de; Mariz, Cecília Loreto. 2008. Localizing and globalizing processes in Brazilian Catholicism: comparing inculturation in Liberationist and Charismatic Catholic cultures. *Latin American Research Review***,** v. 43, 1, 33-54. https://www.jstor.org/stable/20488108

Toda, Egídio Shizuo. 2013. *A arte sacra de Cláudio Pastro na Basílica de Aparecida e sua contemporaneidade - História, cultura e leitura de suas obras.* Dissertação de Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Tommaso, Wilma Steagall de. 2013. *O pantocrator de Cláudio Pastro: importância e atualidade.* Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Torres, Marília. 2007. *O Cristo do Terceiro Milênio - A Visão Plástica da Arte Sacra Atual de Cláudio Pastro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

Tweed, Thomas. 2011. *America's church: the National Shrine and Catholic presence in the national capital*. Oxford: Oxford University Press.

Van de Port, Mattijs. 2016. Baroque as tension: introducing turmoil and turbulence in the academic text. In: *Modes of knowing: resources from the Baroque*. Eds. John Law and Evelyn Ruppert. 165-198. Manchester: Mattering Press.

Adriano Godoy é Doutor e Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde também cursou a Graduação em Ciências Sociais. Atualmente está vinculado ao Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) como membro do *International Postdoctoral Program* (IPP) e do Núcleo de Religiões do Mundo Contemporâneo. É Pesquisador Associado do Laboratório de Antropologia da Religião (LAR-UNICAMP). E-mail: adrianosgodoy@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 13/05/2021
Reapresentado: 24/10/2021
Aprovado: 25/11/2021

ARTIGOS

REVELANDO A PERFORMANCE RITUAL NOS GOEKU: NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS, FOTOGRAFIAS NARRADAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185832

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

ALEXSÂNDER NAKAÓKA ELIAS
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-6746-0464
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 90040-060 – ppgas@ufrgs.br

RESUMO
Este artigo pretende revelar as nuances das cerimônias póstumas realizadas pela escola budista japonesa *Honmon Butsuryu-shu* (HBS), a primeira a se estabelecer no Brasil, no ano de 1908. O referido ritual de passagem, denominado "*Goeku*" ("Culto Póstumo" ou "Culto aos Antepassados"), é constituído por *performances* realizadas pelos sacerdotes/sacerdotisas e adeptos (fiéis), que abarcam um amplo espectro de relações entre humanos e não-humanos, além de um conjunto de elementos simbólicos composto por objetos sagrados, gestos, orações, posturas e instrumentos musicais. Portanto, pretendo elucidar tais cerimônias a partir das interlocuções estabelecidas junto com a HBS, que resultaram na confecção de cadernos de campo e em ricas narrativas orais. Além da verbalidade (oral e escrita), o intuito será o de dar a ver tais cerimônias por meio de fotografias, pelo fato das imagens destacarem-se pela capacidade de captar e expor, por uma via mais sensorial, as complexas formas de expressão presentes nos rituais.

PALAVRAS-CHAVE
Ritual de passagem; Culto Póstumo; Culto aos Antepassados; Fotografia; Performance.

ABSTRACT

This essay aims to reveal the nuances of the posthumous ceremonies performed by the Japanese Buddhist school *Honmon Butsuryu-sh*u (HBS), the first to establish itself in Brazil, in 1908. The referred rite of passage, called "Goeku" consists of performances by priests and adepts (faithful), which encompass a wide spectrum of relationships between humans and non-humans, in addition to a set of symbolic elements composed of sacred objects, gestures, prayers, postures and musical instruments. Therefore, I intend to elucidate such ceremonies based on the interlocutions established together with HBS, which resulted in the making of field notebooks and in rich oral narratives. In addition to verbality (oral and written), the aim will be to make such ceremonies visible through photographs, since the images stand out for their ability to capture and expose, through a more sensory route, the complex forms of expression present in rituals.

KEYWORDS
Rite of passage; Posthumous Ceremony; Ancestor Ceremony; Photography; Performance.

INTRODUÇÃO

O presente artigo busca revelar as nuances das cerimônias em homenagem aos falecidos promovidas pela escola budista japonesa *Honmon Butsuryu-shu* (HBS), a primeira a se estabelecer no Brasil, no ano de 1908, com a chegada do monge *Ibaragui Nissui Shounin*. Este ritual de passagem (Turner 1967, Van Gennep 2011/1909) é denominado "*Goeku*", sendo que no nosso país é traduzido como "Culto Póstumo" ou "Culto aos Antepassados", cujo panorama se estabelece a partir de *performances* realizadas pelos sacerdotes/sacerdotisas e adeptos (fiéis) da religião, que abrangem um amplo espectro de relações entre humanos e não-humanos, além de um conjunto de elementos simbólicos composto por objetos sagrados, gestos, orações, posturas e instrumentos musicais.

Aqui, pretendo elucidar tais cerimônias a partir das interlocuções por mim estabelecidas junto com a HBS entre 2011 e 2018, que resultaram na confecção de cadernos de campo e na captação de potentes narrativas orais dos meus interlocutores privilegiados (Turner 1967, Bateson 1936, Schumacher 2001, Wagner 1967), em especial o Pré-pontífice (*Gon-Soudyou*[1]) *Nitiyuu* Correia. Além da verbalidade (oral e escrita), o intuito será o de dar a ver tais celebrações por meio de fotografias, pois parto da premissa de que as imagens se destacam pela capacidade de captar e expor, por uma via mais sensorial e sensível, as complexas formas de expressão presentes nesses eventos[2].

1. O monge chega no grau de *Gon-Soudyou*, no Brasil chamado de Pré-pontífice, após a realização de provas de expansão, avaliações escritas e entrevistas com mestres superiores, designados pela máxima autoridade da HBS (nomeado *Gokoyuu* ou Sumo-pontífice). Após cinco anos, automaticamente se tornam Pontífices. Neste artigo, também chamarei o sacerdote Correia pelos epítetos *Odoshi* (mestre budista), Pré-Pontífice e Arcebispo.
2. Abordei de forma enfática as questões relativas a uma Antropologia Visual, da Imagem e Gráfica especialmente em Elias (2018; 2019; 2020; 2021).

Para tanto, apresentarei oito "montagens visuais" (Warburg 2000/1929), aqui pensadas como narrativas imagéticas do referido ritual, que serão intercaladas ao longo do artigo. A parte escrita, portanto, terá o intuito de explicitar e detalhar as performances que compõem os "*Goeku*", tirando proveito das potencialidades das fotografias de nos fazer narrar e relacionando, dessa forma, imagem e escrita, além de explorar os relatos orais que me foram oferecidos pelos interlocutores privilegiados ao longo da pesquisa.

No Brasil, é capitular ressaltar que a HBS se apresenta como um "Budismo para todos", característica nuclear e sempre enfatizada nos *Okou* (cerimônias, em geral). Consequentemente, a ênfase nas práticas de expansão da fé e da "herança religiosa" (*Hottoussouzoku*), alicerçadas pela existência de uma série de adaptações, como as cerimônias proferidas em português (de forma intercalada com o japonês, claro, mas concomitantemente durante as celebrações); a incorporação de termos provenientes de uma cultura local majoritariamente cristã; a ênfase dada pelos adeptos à assertiva "somos uma religião"; e o movimento para a conversão de novos fiéis; já parecem surtir efeito, visto que, até algumas décadas, era incomum a presença de não *decasséguis* (com ascendência nipônica) nos *Oterás*.

Ao analisar a importância da herança religiosa, seja por consanguinidade ou por "batismo", algo que está intrinsicamente ligado aos *Goeku*, portanto, é preciso dizer que a "conversão" de forma alguma é realizada de maneira compulsória, visto que os "simpatizantes" devem passar por cerimônias de iniciação após deixarem explícito o desejo de ingressar oficialmente na religião, algo que acontecerá somente quando a pessoa tiver 18 anos ou mais. Contudo, a HBS do Brasil incentiva de modo enfático a participação de crianças e adolescentes, sendo que o batizado das mesmas poderá ocorrer havendo o desejo dos pais que já pertencem à religião. Além disso, a entrada de menores de 18 anos que não são filhos de fiéis, isto é, não possuem tal herança religiosa, é permitida se o interessado tiver a idade entre 14 e 18 anos e manifestar a vontade de fazer parte da comunidade. Realiza-se, assim, a oficialização do ingresso, desde que haja o consentimento dos pais ou responsáveis, pela mesma cerimônia de batismo, na qual a prática do apadrinhamento e/ou amadrinhamento é recorrente.

A partir da observação desses movimentos, o que é comum, hoje, quando um visitante chega a um *Oterá* (Templo) no Brasil, é se deparar com uma audiência formada por japoneses idosos, muitos descendentes e um conjunto cada vez maior de não-*decasséguis*, o que inclui sacerdotes, algo impensável até a década de 1970. Segundo relatos coletados junto à comunidade, estima-se que a HBS tenha cerca de 8.000 fiéis no país, com proporção aproximada entre mulheres e homens, embora nenhum censo mais exato ainda tenha sido realizado. Entre eles, é notável (e

notório) que aproximadamente 85% sejam japoneses (*isseis*) e descendentes de segunda (*nisseis*), terceira (*sanseis*) e até quarta gerações (*yonsei*). Enquanto os japoneses mais seniores são aposentados e caracterizam-se por ter um nível de escolaridade menor (até o primeiro grau completo, já que migraram no período pós-Segunda Guerra e tiveram que se dedicar à prática agrícola, principalmente), os adultos *isseis* (que migraram principalmente a partir dos anos 80) e descendentes nascidos no Brasil possuem um elevado nível educacional (ensino médio completo, graduação e pós-graduação), ocupando as mais variadas profissões (engenharia, medicina, música, arte, medicina veterinária, advocacia, administração de empresas, arquitetura, etc.).

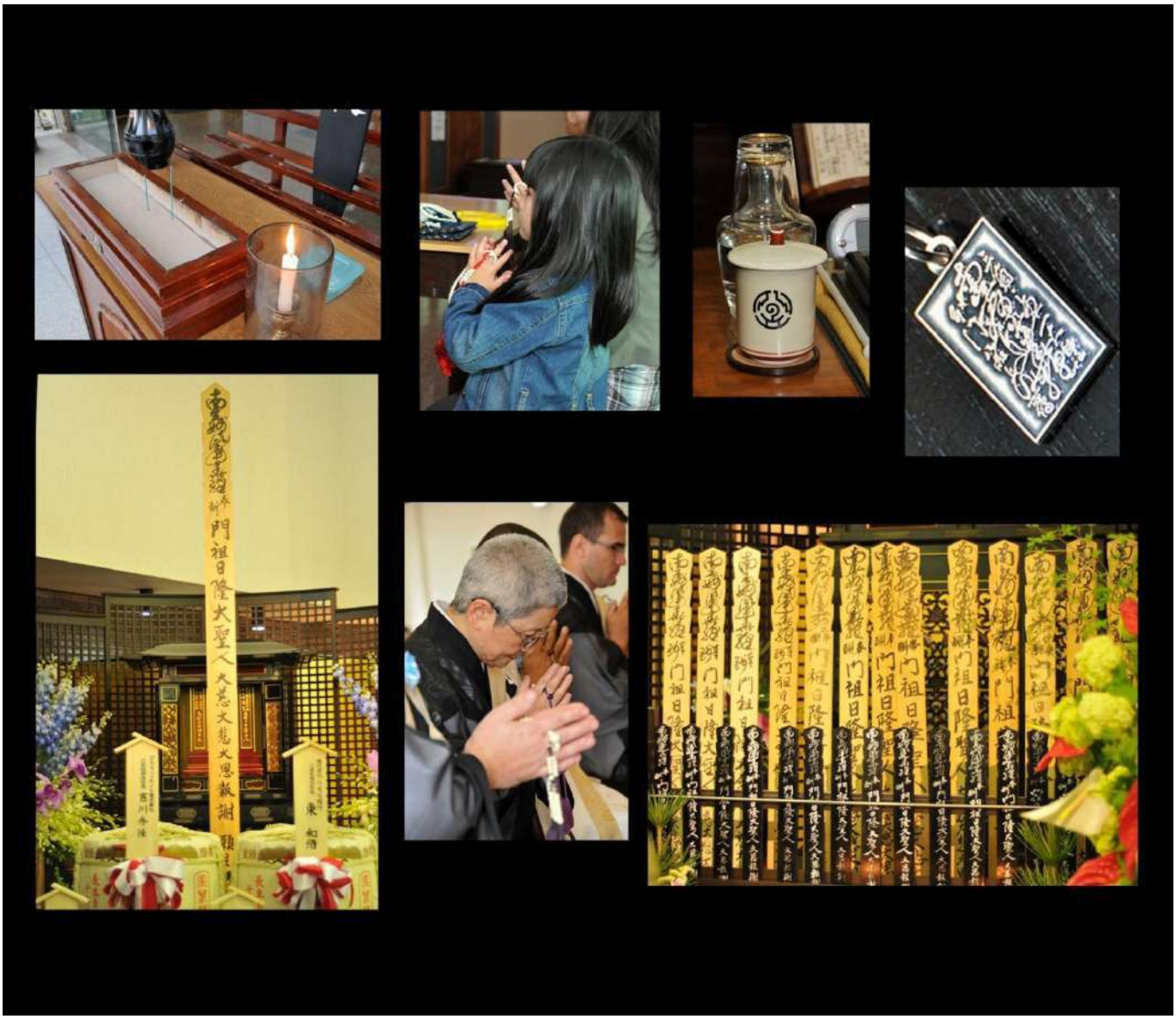
Assim como os *decasséguis*, a maioria dos cerca de 15% dos fiéis que não são descendentes faz parte da classe média e média alta, tendo acesso à educação e demais condições socioeconômicas dignas. Em relação aos clérigos, existem dados precisos quanto ao número e aos locais de atuação dos mesmos (em sistema de rodízio nos 16 templos), disponíveis no site oficial da HBS do Brasil[3]. Atualmente, são dezoito monges, sendo que oito não possuem ascendência japonesa; e duas monjas. Além deles(as), existem mais três sacerdotes brasileiros que atuam no Japão e na Índia, precisamente *Jyunkei Haikawa* (o filho caçula do Bispo *Nittoku Shounin*) e os dois filhos do Correia *Odoshi* (*Nitiyuu Shounin*), *Seigyou* Correia e *Dyun-a* Correia.

Ao considerar a existência de um número relevante de fiéis e sacerdotes não descendentes, é essencial notar que além da ênfase na conversão de novos adeptos, existe uma preocupação em tornar o Budismo HBS compreensível aos brasileiros. Termos como "Papa budista", "Catedral", "Arcebispo", "terço", "tambor" e muitos outros são incorporados ao vocabulário dos adeptos, além dos próprios cultos que são realizados sempre mesclando o português e o japonês. Dessa forma, é possível estender as definições de Ana Cristina Lopes Nina (2006) que, embora tratem especificamente do Budismo Tibetano e do seu contexto diaspórico, podem servir, aqui, para compreender as adaptações e reformulações encontradas pela HBS para se "encaixar" no contexto sociocultural brasileiro e conquistar novos praticantes. Isso comprova a imersão cultural da religião no Brasil, em uma busca cada vez maior por integrar nipônicos e brasileiros, seguidores e herdeiros dos ensinamentos do Buda Primordial.

> ... fora de seu contexto original, qualquer cultura se transforma, antes de mais nada, em instrumento que possibilita a comunicação, e por isso é preciso levar em conta o que se tornará significativo no(s) novo(s) contexto(s) em que se verá inserida. Para que uma cultura desempenhe com sucesso tal tarefa, é necessário selecionar, no seu interior, esses elementos significativos que tornam possível a comunicação (NINA 2006, 31-32).

3. Disponível em: <http://budismo.com.br/bispos-e-sacerdotes-do-brasil>/. Acesso em: 25 jun. 2021.

COXIA:



Os “Cultos Póstumos” ou “Cultos aos Antepassados”, como os termos remetem, consistem em rituais realizados em homenagem e reverência a algum adepto, seja ele monge ou fiel (termo êmico), falecido. Tais celebrações ocorrem no *Hondo* (nave) dos *Oterás* da HBS, normalmente aos domingos e após o “Culto Matinal” (*Asamaeri*), sendo oferecidos por familiares e amigos da pessoa homenageada diante do “Altar Póstumo”. Neste escopo, é possível inserir outra cerimônia, denominada “Culto aos Três Grandes Mestres” (sobre o qual discorrei no “Segundo Ato”), que prestam reverência aos fundadores da *Honmon Butsuryu-shu*, a saber, os monges *Nichiren Daibossatsu*, *Nitiryu Daishounin* e *Nissen Shounin*.

O Altar Póstumo consiste, depois do Altar principal (nomeado *Gohouzen*) e juntamente com o "Altar dos Grandes Mestres", no segundo principal local de devoção dentro de um *Oterá*. De maneira geral, ele ocupa o lado direito – do ponto de vista do fiel, que o olha do fundo para a frente – do *Hondo*, sendo o segundo altar a ser reverenciado durantes os *Okou*, tanto pelos sacerdotes quanto pelos adeptos. Também são objetos do *Okyuudi* (zelo) por parte dos monges, que o limpam, ornamentam com incensários, arranjos florais (*ikebana*) e colocam oferendas como o *gohan* (arroz japonês), a água benzida (*Okoussui*) e frutas frescas, sempre utilizando máscaras para evitar que expirem sobre o local sagrado.

Esses altares são compostos, ainda, por placas de madeira com o nome dos adeptos falecidos recentemente, que são homenageados durante as cerimônias. Em certo sentido, os Altares Póstumos não deixam de possuir múltiplas significações, isto é, consistem em "símbolos condensados", conforme a definição turneriana (1967). Se, por um lado, re(a)presentam os antepassados nos rituais, com os nomes de cada homenageado pintados em *kanji* (ideograma japonês) com tinta branca ou preta, as placas também renovam o ideal da herança religiosa, tanto a mais ampla, com as placas com os nomes dos três grandes mestres; quanto a nuclear/familiar, por meio das placas com os nomes dos adeptos falecidos. É interessante pensar nos sentidos simbólicos dos nomes pintados nas placas póstumas, nas cores branca e preta. Normalmente, o branco significa pureza, bondade e paz, enquanto o preto está ligado mais diretamente com o luto e com os maus presságios. Porém, esta cor também possui um significado "positivo" no Budismo, já que consiste na junção de todas as outras tonalidades. A cor preta, conforme foi mencionado pelo Correia *Odoshi*, "não pode ser tingida", indicando algo ou alguém que não pode ser corrompido ou ter a sua índole manchada.

Durante as cerimônias póstumas, é notória a presença de diversos elementos que aparecem, de fato, em todos os cenários rituais da HBS. O primeiro "objeto" que destaco, nesse sentido, é o *Odyuzu*, considerado no Brasil como um tipo de "terço budista". Em sânscrito, dialeto indo-arábico antigo do Norte da Índia (local onde orbita a mitologia budista), o termo que designa o *Odyuzu* é "japamala" ("japa" quer dizer "murmurar" e "mala" significa "cordão de contas"). Utilizado por muitas escolas, como por exemplo pelos budistas tibetanos e por várias ramificações do Budismo japonês, o terço consiste em um colar composto por contas oriundas de diversos materiais, normalmente madeira, embora também seja confeccionado com frutos de árvores, ferro, bronze, pérolas, jade, cristal, plástico, vidro, pedras, entre outros.

Assim como o "*ku-kolisha*", um medicamento fortificante feito de folhas e raspas de casca de árvores que Victor Turner (1967) observou no contexto

do *Mukanda*[4], representa características importantes ligadas ao material de sua fabricação, como força, resistência, proteção, purificação e masculinidade/feminilidade, o *Odyuzu* possui vários significados referentes aos materiais que lhe dão origem. Quando é feito de um composto resistente e opaco (como o ferro, bronze, pérolas ou plásticos duros), mostra características como força, resistência e proteção. Se for moldado com elementos translúcidos, como vidros, cristais e jade, enfatiza a transparência/transcendência e a purificação. Além disso, o "terço" possui outros significados simbólicos. A sua função "primeira" é ajudar na realização de cálculos, como sugere o termo "contas". Serve para o fiel quantificar certa prática religiosa, como, por exemplo, o número de vezes que orou o *Odaimoku*, ritual de emanação do *Namumyouhourenguekyou*, mantra, oração, doutrina e Imagem Sagrada da HBS, cerne da religião ao redor do qual orbitam todas as atividades cotidianas de um templo, uma espécie de "fato social total" (Mauss 1988/1925).

Seguindo a tradição, um *Odyuzu* possui 108 contas pequenas, que representam as 108 paixões ou imperfeições mundanas (como a cobiça, a mentira, a arrogância, a ignorância, a raiva, a soberba, etc.), além de mais quatro de tamanho e cores diferentes, que representam os Quatro *Bossatsus* Primordiais[5] (*Jyougyou*, *Muhengyou*, *Dyougyou*, *Anryuugyou*), somando um total de 112 contas. Também existem duas contas ainda maiores, que representam os Budas *Shakyamuni* (Buda Histórico, à esquerda) e *Tahou* (Buda dos muitos Tesouros, também tido como Buda testemunha do Sutra Lótus, à direita). Ainda segundo os preceitos da HBS, os antigos budistas utilizavam o *Odyuzu* para "contar as súplicas que faziam diante de uma imagem. Acreditavam que cada súplica extinguia uma das paixões mundanas que possuíam" (Correia 2008).

Outra importante simbologia do *Odyuzu* é a forma como é manipulado. O devoto deve unir as mãos em postura de devoção, chamada de *Gashou*. Desta maneira, as 108 paixões mundanas, representadas pelas 108 contas menores, ficam esmagadas entre as quatro contas médias, que representam os *Bossatsus* Primordiais, e as duas contas maiores, que representam os Budas. Ao esmagá-las, o que o fiel da HBS realiza, segundo a tradição religiosa, é eliminar os desejos que geram o *karma*, o que permite com que saia, finalmente, da grande roda do *samsara*, ciclo quase infindável de renascimentos e mortes pelo qual todos os seres senscientes estão subjugados. A fé no mantra sagrado *Namumyouhourenguekyou* seria capaz,

4. Importante ritual de circuncisão dos *ndembus*.
5. Os quatro *Bossatsus* Primordiais são seres de sabedoria elevada, designados pelo próprio Buda Primordial para disseminar a oração sagrada *Namumyouhourenguekyou* pelos quatro cantos do universo. O Buda Primordial também é chamado, no Brasil, de "Deus Budista", embora a definição de divindade(s) para a HBS seja bem distinta das concepções judaico-cristãs (especialmente, nesse caso, as provenientes do Catolicismo e do Protestantismo).

assim, de eliminar o *karma* negativo por meio da sua recitação incessante, ligando-se, portanto, de maneira estrita com a prática dos *Goeku*.

A ação do Culto Póstumo é voltada, segundo a HBS, "para oferecer as virtudes da oração às almas dos entes queridos e, pela força dármica, expandir igualmente tais virtudes para todos os seres do universo"6, para que possam ser conduzidos à Iluminação e à Terra Pura do Buda Primordial (ou o "Paraíso Budista", como é chamado no Brasil). O karma reflete a "lei da causa e efeito", ao afirmar que qualquer ato ou pensamento, por mais insignificante e inofensivo que pareça, retornará ao indivíduo com igual impacto. Dessa forma, se uma pessoa tem um pensamento ou ação ruim em relação à si própria ou a outro ser sensciente, ativando uma das 108 imperfeições mundanas, esta será devolvida com uma potência que abalará a sua integridade física, emocional e/ou espiritual.

No limite, o poder do *Odaimoku* está associado diretamente com a cura de males físicos, espirituais e psicológicos. Essa oração tensiona, destarte, um padrão exclusivamente biomédico da saúde e da doença, que reproduz um ideal positivista ao impor um modelo teórico fechado, em que o usuário do serviço (o doente, no caso) não participa ativamente do processo de cura, "além de dissociar a saúde e a doença dos aspectos e dimensões históricos, sociais e culturais dos indivíduos" (Santos et al 2012, 13). Para Maués (2012), ao invés de considerar um modelo da saúde exclusivamente biomédico, é necessário levar em conta um amplo e complexo sistema cultural que inclui especialistas não reconhecidos oficialmente, como benzedeiras, curandeiros, xamãs, pajés, pastores, padres, pais de santo, entre outros, cujas terapêuticas de cura são produtos de variados tipos de *bricolage* que têm raízes em práticas milenares de distintas tradições filosóficas, teóricas, mágicas e de misticismo.

O *Odyuzu* possui, ainda, uma segunda forma de manipulação, observada durante a entoação do *Namumyouhourenguekyou*. Nesses momentos, ele é seguro em apenas uma das mãos, normalmente a esquerda, já que a direita é utilizada para ritmar a prática do *Odaimoku*, sendo batida com o punho cerrado sobre a perna direita. Tal posicionamento e hierarquia entre as mãos parece ter uma origem em uma convenção antiga, conforme muito bem observado por Hertz (2016/1909), na qual a destreza, isto é, o uso da mão direita em detrimento da mão esquerda em atividades mais importantes e/ou consideradas puras, é valorizado. Na HBS é preponderante o uso da mão direita para realizar o gesto ritual de oração do *Namumyouhourenguekyou*, assim como o uso da mesma mão para tocar os diferentes instrumentos musicais, mesmo porque a maior parte dos fiéis e monges (assim como a maior parte da população mundial) é destra. Contudo, apesar desse costume, é interessante notar que o sacerdote

6. BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*, nº 90, ano 10, 2014, p. 14.

Nitiyuu Correia é canhoto e sempre ritma a oração, o bater dos sinos ou o toque do xilofone com a mão esquerda, sem que eu tenha ouvido quaisquer comentários ou repreensão (também pelo fato dele ser uma das maiores autoridades da religião no Brasil?) a respeito disso.

Já o *Omamori* é chamado no Brasil de "protetor pessoal", consistindo em um amuleto retangular que é dado a um "simpatizante" ou "admirador" da HBS, no momento em que ele oficializa o seu desejo de ingressar na religião, passando por um ritual de iniciação chamado no Brasil de "Batismo Budista" (termo êmico). Assim como o *Odyuzu*, o *Omamori* só pode ser adquirido por uma pessoa que é ou se tornará adepta, por meio de um processo de consagração feito durante alguma cerimônia religiosa, como também ocorre com o terço budista. Tem como utilidade proteger o futuro fiel de diversos males, sejam doenças físicas, psicológicas e/ou espirituais, causados por algum *karma* negativo acumulado.

Nesse sentido, o *Omamori* –, assim como os demais objetos consagrados pelo *Odaimoku* –, apresenta uma espécie de eficácia simbólica, no sentido que nos fala Lévi-Strauss (1975/1949) em relação às experiências mágicas dos xamãs (ou feiticeiros[7]). Segundo o antropólogo, "não há, pois, razão de duvidar da eficácia de certas práticas mágicas". Mas Lévi-Strauss ressalta que "a eficácia da magia implica em crer na magia", fato que está alicerçado sobre três aspectos que se complementam: a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; a crença do doente no poder do feiticeiro; e na confiança e nas exigências da opinião coletiva, "que formam a cada instante uma espécie de campo de gravitação no seio do qual se definem e se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça" (Lévi-Strauss 1975/1949], 195).

Embora o xamã (ou feiticeiro) consiga curar uma parcela dos pacientes ao fazer uso de elementos medicinais[8] semelhantes aos utilizados pelos médicos denominados "civilizados", Lévi-Strauss enfatiza que o elemento essencial na eficácia simbólica reside na outra extremidade do sistema, isto é, no polo coletivo que inclui o paciente e o seu grupo. É para isso que chamo a atenção de forma análoga, no caso do *Omamori*, cuja eficácia de cura e proteção não é estabelecida por um xamã, mas pelo próprio Buda Primordial, a divindade máxima na HBS que se manifesta por meio da Imagem Sagrada, e, principalmente, pela fé que os adeptos depositam nesse "objeto".

7. Lévi-Strauss (1975/1949) ressalta a existência e o uso dos termos "xamãs" e "feiticeiros", sendo que cada um deles convêm para denotar o tipo de atividade específica realizada em determinada região do mundo.
8. Como as ervas, por exemplo, das quais são extraídas substâncias que, combinadas, compõem os remédios da medicina ocidental.

É também nessa concepção que entra em cena o *Okoussui*[9], a "água sagrada" ou "água benzida", como é denominada no Brasil, considerada pela religião como um remédio que age por meio da fé. Os seguidores da doutrina acreditam que, a partir da força da oração, a água torna-se benzida, propiciando a quem a ingere inúmeras graças, como, por exemplo, a cura de doenças graves. O *Okoussui* está presente em pequenos recipientes em todas as mesas dos sacerdotes/sacerdotisas sobre o Altar, sendo ingerido pelos mesmos no decorrer das cerimônias. É considerado, ainda, o *Namumyouhourenguekyou* em sua forma líquida. Por isso, geralmente ora-se o *Odaimoku* ao ingerir o *Okoussui* e, segundo a tradição, aquele que oferece a "água benzida" tem o dever de explicar que a sua eficácia está associada à recitação do mantra sagrado, um tipo de poder "mágico-religioso" semelhante aos observados por diversos e importantes autores (Mary-Douglas 1976, Malinowski 1978/1922, Evans-Pritchard 2005/1937; 1993/1940, Mauss 2003/1925, etc.).

Além disso, considera-se também como ritual o ato de beber o *Okoussui*. Ele não deve ser utilizado para fazer outro tipo de bebida (suco, café ou chá, por exemplo) ou para tomar um remédio que irá auxiliar na cura de alguma doença. Deve ser ingerido, assim, sempre na sua forma pura, sem misturas. A explicação é que, ao seguir esta norma, a fé do devoto estará 100% canalizada no *Namumyouhourenguekyou*, e não 50% no *Namumyouhourenguekyou* e 50% no remédio. Para a HBS, o *Okoussui*, que deve ser utilizado (bebido) até a última gota (também pode lavar o corpo de uma pessoa ou ser dado às plantas e aos animais), não apenas se diferencia dos demais remédios (alopáticos, fitoterápicos e/ou homeopáticos), como deve, pelo modo espiritual, ser colocado acima de todos eles. O *Okoussui* é uma água benzida que também agrega significados genéricos de "bondade", "pureza", "sorte" e "vigor". Além disso, é um "remédio que age através da fé" (Correia 2008) e limpa (ou lava) as impurezas e os males daqueles que a ingerem, sendo disponibilizado aos fiéis gratuitamente em pequenas garrafas, dentro de todos os *Hondos* da HBS.

Nos *Goeku* (como nas demais celebrações), também chama a atenção o uso de diversos instrumentos musicais. Foi o mestre *Nissen Shounin*, fundador da HBS que, no ano de 1878, introduziu o uso das clavas (*hyoushiki*), do metalofone (ou *mokkin*, uma espécie de xilofone) e do *taiko* (ou *houko*), durante as cerimônias. Todos esses instrumentos foram adequados para a função principal de ritmar a concentração na oração e mantra *Namumyouhourenguekyou*.

O Taiko, que para os ocidentais seria uma espécie de tambor, é um famoso e potente instrumento de percussão japonês, tocado de forma intensa

9. Água que se torna sagrada após receber a virtude da oração do *Namumyouhourenguekyou* (BUTSURYU-SHU, Honmon. *Revista Lótus*: ano 6, n. 57. São Paulo, 2004, p. 20).

com duas baquetas e podendo variar muito de tamanho. Sua utilidade original remonta ao Japão feudal, onde era usado para motivar as tropas do Imperador, marcar o passo na marcha e anunciar comandos militares. Na HBS, é utilizado constantemente nos cultos pela capacidade de seu som alcançar um grande número de pessoas simultaneamente e marcar o andamento das orações e cânticos.

O *mokkin* é uma espécie de xilofone, normalmente tocado pelos sacerdotes em celebrações maiores, como nos Cultos Matinais, mas também presente nos *Okou*. É composto por duas lâminas de madeira dispostas paralelamente e um bastão (ou baqueta), confeccionado de madeira, borracha ou outros materiais sintéticos. Seu som é ritmado, e assim como os demais instrumentos, acompanha a oração sagrada.

As clavas são dois pedaços de madeira que, ao baterem uma na outra, emitem um som característico. São utilizadas durante os cultos e, também, em celebrações fora do *Hondo* (como Cultos Domiciliares e Passeatas), pela facilidade (portabilidade) de serem transportadas. Seus sons se assemelham com os do *mokkin*, seguindo o ritmo da emanação do *Namumyouhourenguekyou*.

Segundo a definição, os sinos (em sânscrito, *ghanta*) eram originariamente uma chapa de madeira utilizada como instrumento de percussão. Na religião budista, foi adaptada como uma ferramenta para informar o tempo. Na China, o sino tomou sua forma atual em bronze e, assim, permaneceu até os nossos dias (Correia 2008). Na HBS, eles possuem várias formas e significados. Os residenciais são chamados *rin*, enquanto o *inkin* é um sino portátil, utilizado em cerimônias realizadas em pé, onde não existe uma base que serviria de apoio. Existem também sinos maiores (*gan*) e os sinos planos feitos de metal (*kei*), que normalmente são tocados pelos celebrantes na nave do *Hondo*. Ainda existem alguns de grandes proporções, denominados *shou* ou *kane*, que são colocados na área externa dos grandes templos, sendo tocados com um tronco de árvore. Todos eles possuem, especificamente, três funções principais durante um culto da HBS. Primeiro, servem para indicar quando uma cerimônia ou oração se inicia ou termina, como acontece nos *Goeku*. Atuam também na evocação de entidades sagradas, como *Bossatsus* e outras divindades, e, por fim, servem como metáfora para indicar que, assim como o som que ecoa, os ensinamentos transmitidos pelo Buda Primordial devem propagar-se infinitamente, por meio da fé e da prática constante dos fiéis.

PRIMEIRO ATO

Após esse panorama dos elementos que constituem o cenário dos *Goeku*, é chegado o momento de dar a ver as relações, os gestos e as posturas presentes nessas cerimônias. Retomando a importância das placas de madeira

localizadas nos Altares Póstumos e nos Altares dos Grandes Mestres, é perceptível que esses rituais evidenciam que a morte é algo transitório no Budismo e que, de certa forma, o ente falecido ainda está ali. Assim como a Imagem Sagrada *Namumyouhourenguekyou* é dotada de agência (Gell 1998), já que não apenas representa o Buda Primordial, mas consiste nele, as placas feitas de madeira – material que por si representa solidez, durabilidade e resistência –, representam simbolicamente a morte, mas também a vida, o renascimento e a força da herança familiar e religiosa.

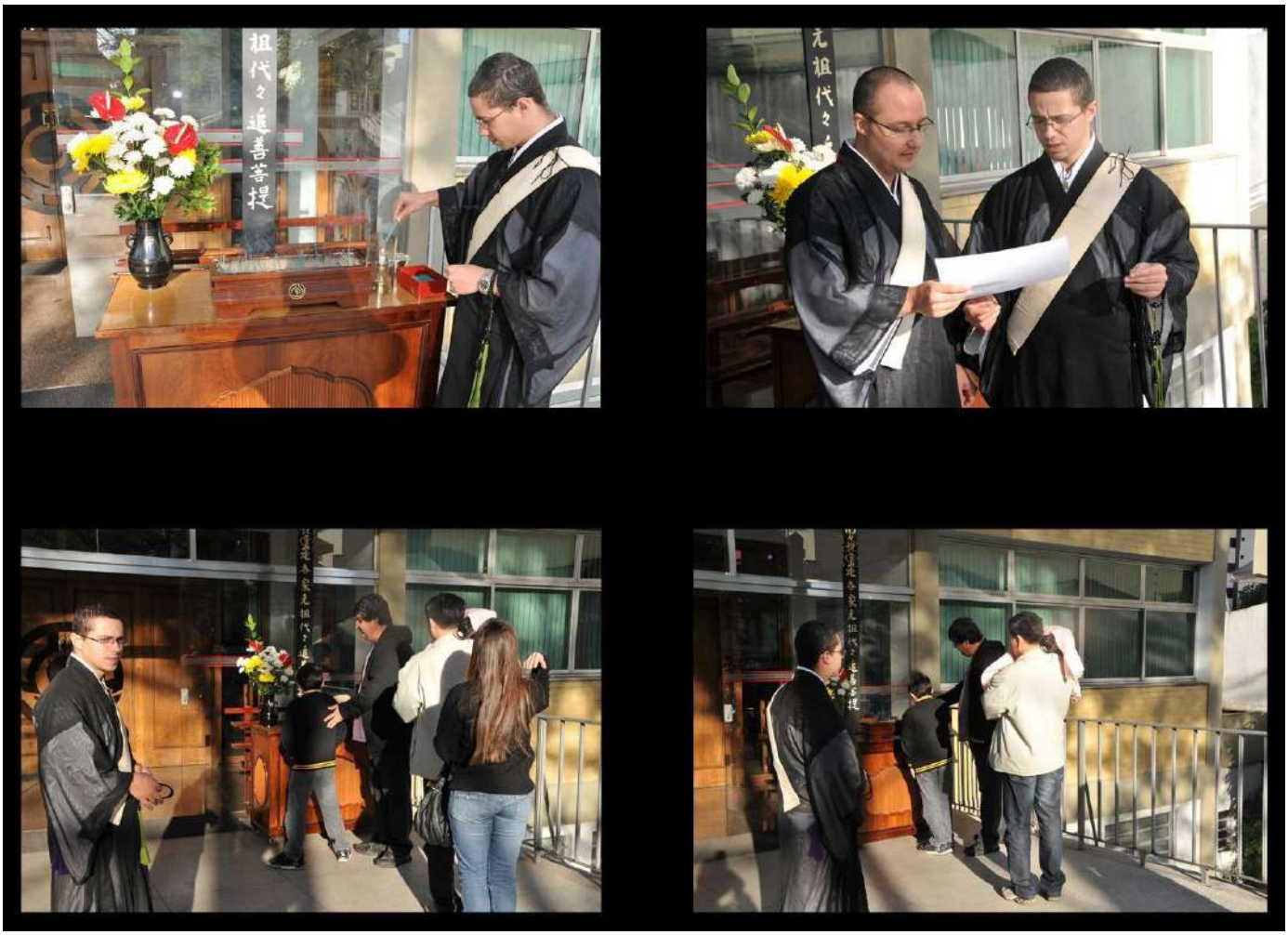
Nesse sentido, é necessário realizar uma distinção em relação às tradicionais celebrações póstumas (funerais, missas de sétimo dia, missas de um mês, aniversário de falecimento, etc.) de outras religiões. Quando se pronuncia o termo "Culto Póstumo", é *plausível* imaginar cemitérios, sofrimento e todo o repertório de uma tradicional cerimônia desse tipo. Todavia, embora tudo isso esteja presente, é evidente que representa "somente" a parte visível da cena, no caso específico da *Honmon Butsuryu-shu*. A palavra "Culto Póstumo" vem do original japonês "*Ekou*", que significa "Transferência de Virtudes". É o sentimento que se tem (ou se deveria ter, em teoria) quando se experimenta algo que gostamos e que desejamos compartilhar com alguém.

Pelo significado, é perceptível que o *Goeku*, assim como a cerimônia realizada logo após o falecimento de um adepto, não tem um cunho estritamente póstumo, como a sua designação dá a entender. O significado primordial seria o de superar o limite da morte pelos sentimentos de compaixão e a partir do espírito de fé. Nele, são oferecidas as virtudes da oração às almas dos entes que abandonaram a existência física e, pela força dármica[10], essas virtudes não estariam limitadas ao âmbito de convívio (amigos e familiares) do(a) falecido(a), sendo distribuídas igualmente a todos os seres do universo para que possam ser conduzidos à Iluminação (Nirvana) pelo *Dharma* Sagrado.

Para Stark (1996, 133-135), os movimentos religiosos que se colocam como novidade em determinados países, como é o caso do Budismo no Brasil, são propensos a ter sucesso "na medida em que eles conservam uma relativa continuidade cultural com a fé convencional das sociedades nas quais elas procuram novos convertidos". Assim, essas novas organizações religiosas, inseridas em contextos culturais distintos, reafirmariam a cultura religiosa convencional da sociabilidade nas quais aparecem. No limite, Stark (1996) nos diz que esses grupos muitas vezes adicionam uma quantidade substancial da cultura religiosa convencional. No caso do Brasil, a fé cristã.

10. A força dármica refere-se ao termo "*Dharma*", que consiste nos ensinamentos sagrados, um conjunto composto pelos 84.000 Sutras transmitidos pelo Buda Histórico.

É importante salientar, nessa direção, que os *Goeku*, por vezes chamado no Brasil de "missa póstuma", incorporando um termo linguístico do Catolicismo, consiste em um componente fundamental do Budismo em geral, não sendo exclusividade da HBS. Esses rituais são realizados periodicamente em memória do(a) morto(a), sendo que cada um deles recebe um nome específico: o de sétimo dia, por exemplo, é denominado *shõnana*, no qual o falecido deixa o mundo em que vivemos e segue em direção a um estágio superior. Já o de 49° dia ou sete semanas é *shijuku-nichi*, no qual aquele ou aquela que morreu cumpriu todas as etapas e está pronto para o renascimento. Presenciei um Culto Póstumo completo da HBS em 2011, promovido em homenagem ao primeiro ano de falecimento da fiel *Yuki Oikawa* (esse culto é chamado de *isshuki*, que significa o fim de um período de luto pelo falecimento), que deixou o seu corpo físico com mais de 100 anos de idade. Essa cerimônia, que também tem como parte fundamental a recitação do *Odaimoku*, além da presença de todos os objetos sagrados e instrumentos musicais já mencionados, segue um roteiro um pouco distinto dos demais *Okou*.



A cerimônia foi realizada em um domingo, dia em que o maior número de fiéis vai ao *Oterá*. Alguns sacerdotes, no caso os monges Campos e Barbosa, acertam os últimos detalhes sobre a programação do evento, próximos ao Altar Póstumo colocado na frente da entrada do *Hondo*, ornamentado com velas e incensos. Depois, o sacerdote Campos organiza a fila de fiéis que chegam ao Templo para o Culto Matinal. Antes de entrar no *Hondo*, cada pessoa deve prestar homenagem aos antepassados diante do Altar Póstumo, oferecendo, para isso, um incenso. Nos bastidores, antes de entrar no *Hondo*, o Correia *Odoshi* veste seu *koromô* (batina ou *kimono*) e *kesa* (faixa sacerdotal), com o auxílio de um sacerdote menos graduado. Na ocasião, ele não usa o *enbi* (chapéu sacerdotal), acessório que diferencia os sacerdotes mais graduados, como ele, dos menos graduados e dos *minarais* (aprendizes de sacerdote).

Depois da entrada dos monges e início do *Goeku* (que ocorre após o *Asamaeri*), os fiéis oram o *Namumyouhourenguekyou* incessantemente, ritmados pelas batidas das mãos, com uma postura ereta e olhares fixados na Imagem Sagrada localizada no centro do Altar principal, "a forma correta de orar o *Odaimoku*" (Correia *Odoshi* 2014). Porém, em determinado momento da cerimônia, os sacerdotes se dirigem ao Altar Póstumo. No caso que presenciei, o Arcebispo Correia foi o primeiro, de acordo com a rigorosa hierarquia da HBS, pois era o celebrante do culto e o "bispo" responsável pela Catedral *Nikkyoji*, seguido pelo 4º sacerdote *Kyougyou* Amaral, que o auxiliava mais diretamente no ritual.

Nesse momento, os fiéis continuam a orar o *Odaimoku*, enquanto os dois sacerdotes colocam um incenso (cada) no Altar dos Antepassados, como forma de tributo à falecida. O Arcebispo Correia realiza um gesto de reverência tradicional, inclinando o seu tronco com as mãos unidas e o *Odyuzu* entre elas, tendo o seu gesto repetido, posteriormente, pelo monge Amaral. Em seguida, dirige-se novamente ao seu posto sobre o Altar Sagrado, com as mãos ainda atadas segurando o terço sagrado. Depois, enquanto os sacerdotes continuam a oração do mantra no *Gohouzen*, os fiéis dirigem-se ao Altar Póstumo, para também realizarem a homenagem. Uma grande fileira é formada e os devotos oferecem incensos (um por fiel) e prestam as mesmas reverências.

A seguir, retornam aos seus lugares no *Hondo*, deixando o Altar Póstumo repleto de incensos e com uma bela fumaça magenta, acentuada pelos raios solares. Finalmente, adeptos e monges voltam a orar o mantra e recitam as palavras dármicas, ensinamento que contém os seguintes dizeres: "Eu vos respeito profundamente, de maneira nenhuma voz desprezo, isso justamente porque vós todos, ao praticardes o caminho de *bossatsu*, certamente atingireis a Iluminação". O Arcebispo cede a palavra a um parente da falecida (solicitante da cerimônia), que agradece a participação dos demais presentes. O *Odoshi*, então, profere as considerações finais, ressaltando as qualidades da homenageada *Yuki Oikawa*, "fiel dedicada que transmitiu a sua devoção na forma de herança religiosa para filhos, netos e bisnetos, também membros da *HBS*". Os sacerdotes cumprimentam os fiéis com a expressão "*arigatou gosaimashita*" (agradecimento e despedida), repetindo o movimento de inclinação com o tronco, mãos juntas e o *Odyuzu* entre elas, encerrando o Culto Póstumo.

Assim como nos *Goeku*, o ritual de encerramento de um ciclo, ou seja, de morte do corpo físico, segue os mesmos ritos de homenagem, que culminam, porém, no sepultamento ou na cremação do corpo do falecido por seus familiares e amigos. Obtive tais informações por depoimentos, não tendo presenciado nenhum ritual de falecimento da HBS. Entretanto, é importante mencionar que participei, no ano de 2013, do ritual de passagem de minha avó materna, *Fumiko Nakaoka*, que pertencia à escola budista japonesa *Terra Pura*, devota do *Buda Amida*. Tal ritual é muito próximo ao relatado pelos sacerdotes e fiéis da HBS, com a mesma sequência de homenagens com os incensos e a disposição dos presentes em fila indiana.

Isto significa que as pessoas se organizam por ordem de senioridade e parentesco com a falecida, sendo que, no caso em questão, a primeira a oferecer o incenso era a filha mais velha, seguida dos irmãos, por ordem de idade. Em seguida vinham os netos, também por ordem de idade (fui o terceiro nessa fila, após minha irmã e um primo, que são os mais velhos), a minha sobrinha (na época, a única bisneta presente), outros parentes e amigos. Após as homenagens, um *Bonzo* (sacerdote ou monge, correspondente ao *Odoshi*, na HBS) realiza um breve culto, explicando sobre a passagem física no Budismo, que representa exatamente o início de um novo ciclo e não o seu término. Na HBS existe a pronúncia do *Odaimoku* (mantra sagrado *Namumyouhourenguekyou*) durante o ritual, enquanto no Budismo de *Terra Pura* pronuncia-se o mantra "*Namu Amida Butsu*" ("Eu me refugio no Buda *Amida*").

Além dessas cerimônias e locais póstumos, existe ainda uma sala dentro dos templos da *Honmon Butsuryu-shu* que é denominada *Nokotsudo*, o lugar que guarda os restos de corpos exumados dos fiéis falecidos. Cada compartimento dessa espécie de armário contém cinzas e ossos de pessoas de uma mesma família, e uma parte dessas matérias são utilizadas nas homenagens nos Cultos Póstumos. Van Gennep (2011/1909, 140) observou os ritos de passagem da vida física em diversos grupos, afirmando que chega sempre um momento em que o vínculo entre os vivos e os mortos se rompe, "depois de se ter relaxado pouco a pouco"[11]. Contudo, pude notar que na HBS (e também no Budismo de Terra Pura) esse vínculo, embora de fato se afrouxe, não se rompe totalmente, visto que existem os Altares Póstumos e dos Grandes Mestres que diariamente são ornamentados, venerados e mencionados nas cerimônias, assim como são cotidianas a homenagem e a lembrança dos antepassados das famílias dos fiéis, inclusive com a presença dos restos mortais dos mesmos.

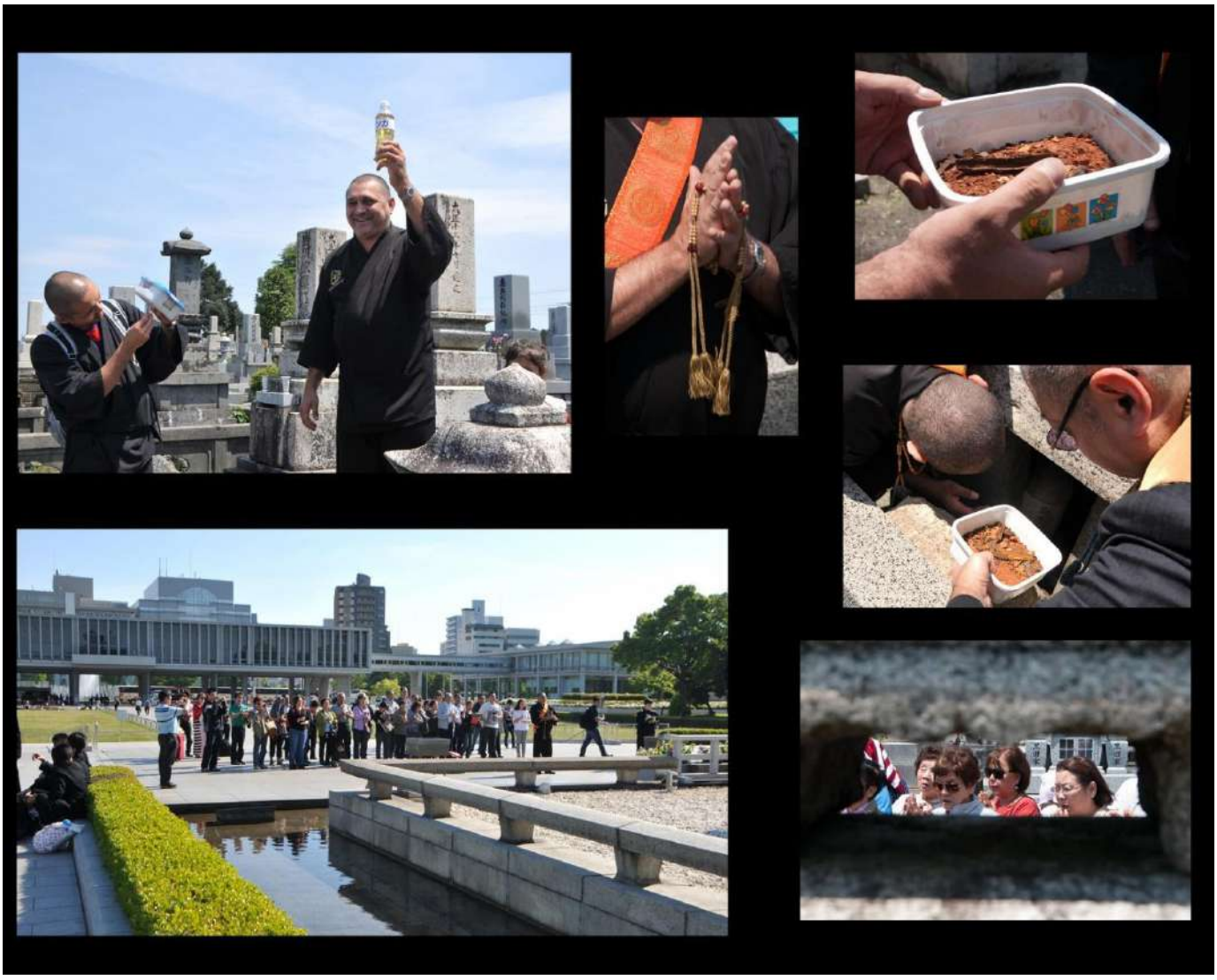
11. Van Gennep ressalta, dessa forma, que existe uma última comemoração ou visita contendo "os ritos de separação com relação ao morto e de reconsolidação da sociedade, restrita ou ampla, dos vivos" (2011/1909, 140).

Após esses cultos (assim como nos ritos fúnebres, propriamente), realiza-se, ainda, uma "refeição de despedida, julgando-se que o morto dela participa, e as pessoas vão-se embora" (Van Gennep 2011/1909, 131). Na cerimônia fúnebre da minha avó materna, por exemplo, existiu um período do velório do corpo no qual, em uma sala ao lado, meus familiares (e eu, inclusive), oferecemos comidas e bebidas para aqueles que prestavam homenagens. Depois, prosseguiu-se com o enterro e as pessoas voltaram para as suas casas.

Esse tipo de confraternização pode ser visto como um ritual de agregação dos vivos (humanos-humanos) e, simultaneamente, de separação (mesmo que parcial) entre os vivos e os mortos (humanos-não-humanos), no qual sempre está presente a "divindade", no caso o Buda Primordial (não-humano), na HBS. Portanto, essas refeições comunais servem como pretexto para que os parentes, amigos da(o) falecida(o) e a comunidade budista envolvida se reúnam, o que de fato fortalece os laços de afinidade entre eles em um momento que ainda reserva o luto e, concomitantemente, motiva a união. Na prática, um evento de comunhão, de "dádiva" por parte do grupo que se reúne para lembrar da pessoa que abandonou o seu corpo físico, e de "contra-dádiva" (Mauss 1925) por parte dos familiares que oferecem os alimentos aos que compareceram no Culto ao Antepassado.

Após o *Goeku* que descrevi pormenorizadamente acima, o Arcebispo Correia iniciou oficialmente o almoço ao realizar a oração de gratidão pelo alimento, acompanhado em uníssono pelos fiéis, com os dizeres: "*Negawakuba shoojioçeçe Boçatsu no doo o guioji, muhen no shujio o doshite, nagaku taiten nakaran koto o omou mononari: Namumyouhourenguekyou*". Em seguida, recitam a tradução: "Ó Buda Primordial, abençoe este alimento que nos nutre, para seguirmos o caminho da paz e perpetuarmos o Darma Sagrado: *Namumyouhourenguekyou*". Todos oram, com as mãos unidas e o corpo inclinado em sinal de gratidão. Ao final, eles dizem em coro a expressão "Itadakimasu", dando início à refeição.

SEGUNDO ATO



Assim como o Altar Póstumo, o Altar dos Grandes Mestres é um importante alvo de veneração, sendo o terceiro a ser reverenciado por sacerdotes e fiéis durante os *Okou*, (logo após o *Gohouzen* e o Altar Póstumo). Esse local sagrado ocupa, geralmente, o lado esquerdo do *Hondo* – do ponto de vista do fiel, que o olha do fundo para a frente –, e é composto por três placas no Japão e por quatro placas, no Brasil. No *Goeku* acima relatado, contudo, o Altar Póstumo ficou na parte de fora do *Hondo*, enquanto o Altar dos Grandes Mestres ocupou o seu lugar (no lado direito), recebendo as homenagens para a falecida (incensos, orações e gestos rituais de respeito e devoção) durante a cerimônia.

O Altar dos Grandes Mestres ostenta os nomes dos três precursores da HBS, escritos em ideogramas japonês (*kanji*, *hiragana* e katakana). A placa central superior tem o nome do mestre *Nichiren Daibossatsu*, a da esquerda do mestre *Nissen Shounin* e a da direita do mestre *Nitiryu Daishounin*. A quarta placa, observada nos altares do Brasil, tem o nome do mestre *Ibaragui Nissui Shounin*, padroeiro da religião no país.

O fundador da HBS foi *Nissen Shounin*, que ingressou no sacerdócio tardiamente, aos 32 anos de idade, por influência da obra do mestre *Nitiryu Daishounin*. Mesmo com as adversidades provenientes da aversão de outras correntes budistas que não aceitavam a crença exclusiva no Sutra Lótus Primordial, único ensinamento seguido por essa escola, e com o intuito de difundir e proporcionar o conhecimento do Buda Primordial a todos, *Nissen* fundou, no dia 12 de janeiro de 1857, a *Honmon Butsuryu-shu*. Ao seguir os preceitos do Buda Primordial, se declarou seguidor e devoto de *Nichiren* e afirmou a sua condição de legítimo sucessor de *Nitiryu*.

Ao mencionar as "estórias de vida"[12] do fundador da HBS, faz-se necessário mencionar seus dois precursores, visto que *Nissen* é considerado o renascimento de *Nitiryu*, isto é, a sua vida humana posterior, pois até mesmo esses personagens não estavam livres do *samsara* e da lei do *karma*. *Nitiryu*, por sua vez, é reivindicado como o corpo ulterior de *Nichiren*, que foi o corpo físico do *Bossatsu* Primordial *Jyougyou*. *Nichiren* é tido, hoje, como um importante mestre budista e precursor não somente da *Honmon Butsuryu-shu*, mas de outras escolas como a *Nichiren Shu*, *Nichiren Shoshu*, Budismo de *Nichiren*, Associação Leiga *Soka Gakkai*, entre muitas outras ramificações.

Seguindo a linha sucessória, ainda é imprescindível contar um pouco da estória do mestre *Ibaragui Nissui Shounin*, o padroeiro da HBS no Brasil. Por ter sido o primeiro monge a pisar em solo brasileiro, este personagem tornou-se fundamental para a religião. Tudo começa no dia 28 de abril de 1908, quando um jovem sacerdote parte do porto de Kobe, juntamente com mais 790 japoneses, entre eles sua esposa e um irmão. O fato de vir com familiares era uma exigência do governo japonês, que dava prioridade para a imigração de famílias, com no mínimo três integrantes.

Portanto, o primeiro budista a pisar em solo brasileiro chamava-se *Tomojirô Ibaragui*, e pertencia à corrente *Mahayana* japonesa, *Honmon*

12. É essencial destacar que opto por utilizar o vocábulo "estória", seguindo os passos de Vânia Cardoso, "pela implicação do sentido de confabular, uma ênfase na dimensão produtiva da narrativa", que não é tomada como "uma oposição ao 'real'" (Cardoso 2012, 43). Assim, Cardoso fala de uma *individuação biográfica*, que traz "de volta a atenção ao modo como as estórias emergem tanto no espaço do ritual quanto no cotidiano", apontando novamente "para o desvio do olhar antropológico das estórias como *objetos*, como produtos, para 'o contar' como um agir no mundo", singularidade que afetaria "a forma como pensamos antropologicamente acerca das estórias que os sujeitos de nossas etnografias nos contam – e acerca das estórias que nós contamos sobre eles" (2012, 60).

Butsuryu-shu. Dessa forma, conforme Correia *Odoshi* enfatiza no livro (de sua autoria) intitulado "O que é Primordial – Budismo 100 anos" (2008), *Ibaragui* passou por caminhos longos antes de exercer o seu papel exclusivo como sacerdote. Ele faleceu no dia 01 de novembro de 1971, aos 85 anos de idade e possui muitas histórias instigantes. Uma delas, narrada pelo Arcebispo durante uma peregrinação da comunidade que acompanhei em 2014, por Japão, Índia e Nepal, conta que a esposa de *Ibaragui*, chamada *Yasumura Tiyo*, retornou à sua terra natal antes do monge e nunca mais o reencontrou, morrendo na cidade de *Toyama*.

Ao visitar o cemitério onde os restos da *okussan* (esposa de sacerdote) do mestre *Ibaragui* foram enterrados, os adeptos da HBS do Brasil realizaram uma cerimônia que também está inserida no contexto dos *Goeku*. Na ocasião, o Correia *Odoshi* narra a história de *Tiyo* e a importância das mulheres na vida de um sacerdote homem. A sua aparência descontraída, com o sorriso aberto, chama a atenção. Embora estivéssemos em um cemitério, lugar comumente associado ao sofrimento e ao luto, o clima era de tranquilidade e alegria, já que a caravana ali estava para oferecer homenagens à falecida. Na imagem, além do Arcebispo que sorri e levanta uma garrafa de saquê, que depois seria derramada sobre o túmulo como oferenda, temos o Bispo *Jyunsho Yoshikawa* (atualmente, o sacerdote responsável pelo templo *Rentokuji*, de Campinas/SP) segurando uma parte dos restos exumados de *Ibaragui Nissui Shounin*. Segundo o Arcebispo:

> Aqui é o túmulo da esposa do mestre *Ibaragui*, a *okussan*, que significa no Brasil "mulher de sacerdote". As mulheres têm uma função importante para o monge. Não que eles sejam obrigados a casar, não tem isso de obrigação. Mas é bom para colocar a cabeça do monge no lugar. E outra, né? Casado, vai ser bem mais fácil pro monge ensinar, aconselhar as famílias, já que passa pelas mesmas dificuldades do dia a dia. Então, aqui é o local onde a *Yasumura* foi enterrada. E o *Ibaragui* ficou lá em São Paulo, sem ela né? Só que agora, aproveitamos a viagem e trouxemos os restos mortais, as cinzas dos restos exumados dele, né? Então, vamos colocar uma parte aqui, para finalmente eles poderem se reencontrar e ficarem pra sempre juntos. E vamos oferecer esse saquê, que é do bom viu gente? Não é do vagabundo não, é do bom mesmo! Saquezinho do bom, do "top", como os jovens dizem por aí! Porque no Japão o pessoal oferece isso, coloca o saquê para homenagear os antepassados, os falecidos (*Nitiyuu* Correia, maio de 2014).

Durante o ritual póstumo, o sacerdote-superior *Haikawa* coloca uma parte das cinzas do mestre *Ibaragui* junto aos restos da *okussan*, em um compartimento na parte de trás do túmulo, auxiliando o Arcebispo Correia, que conta outra pequena estória:

> Então, a gente coloca os restos que estão nessa vasilha aqui atrás, pra ficarem juntos eternamente. É um reencontro né, simbólico, espiritual, mas um reencontro. Vão ficar aqui escondidos, para ninguém incomodar, ninguém vai mexer

> mais com eles. Só que vamos guardar só uma parte aqui. A outra parte vai comigo e com o pessoal que vai pra Índia, porque vamos colocar essa outra parte em um lugar muito importante, sagrado mesmo, né, que é o Pico da Águia, o lugar onde o Buda Histórico, o famoso príncipe *Siddharta Gautama*, Iluminado pelo nosso Buda Primordial, pronunciou o Sutra Lótus Primordial para todos, o *Namumyouhourenguekyou* dito em sânscrito-páli né? Porque, claro, era a língua da região, há milênios de anos, e daí foi traduzido pro japonês (Arcebispo Correia, maio de 2014).

Além dessa experiência no cemitério de *Toyama*, o grupo que eu acompanhava também realizou uma cerimônia no Memorial da Paz de *Hiroshima*, com o intuito de prestar homenagens às vítimas do genocídio ocorrido em 1945. Esse suntuoso local museológico, que abriga os resquícios desse trágico evento, une, no mesmo espaço, o tempo passado do desastre da bomba atômica (os restos, as histórias e as coisas sobreviventes) e o tempo presente, que o coloca como um lugar de cultura e de turismo. No ritual, apesar do caráter mais improvisado, observei a mesma sequência de gestos, orações e oferendas notadas no *Goeku* realizado na Catedral *Nikkyoji*[13].

13. Esse momento me remeteu a outro cenário genocida erigido no contexto da Segunda Guerra Mundial: o de Auschwitz, principal campo de concentração e extermínio de judeus pelos nazistas, que também foi transformado em um museu. Nas palavras de Georges Didi-Huberman (2009/2002; 2014), temos "um lugar de barbárie" que foi transformado em um "lugar de cultura". Assim como Auschwitz, Hiroshima virou um grande e belo "museu de estado", um local voltado para o turismo.

TERCEIRO ATO

Ao longo da viagem pela Índia e Nepal, a caravana de adeptos da HBS seguiu para a região onde o Buda Histórico, segundo consta nos mitos budistas, teria realizado a sua última prédica debaixo de uma imensa figueira, mais especificamente uma *Ficus religiosa* (popularmente conhecida como figueira-dos-pagodes), árvore da mesma espécie daquela onde o "Iluminado" meditou até atingir o Nirvana. Essa espécie de árvore, segundo os relatos ouvidos no local, era a preferida pelo Buda por causa da sobra que oferece e, consequentemente, pela proteção ao rigoroso sol e calor da região, durante os longos períodos de meditação e proferimento dos Sutras. Após esse último ensinamento, o Buda Histórico teria abandonado, aos 80 anos de idade, a sua existência física:

> Então, em *Kusinagara*, que é esse local exato onde estamos agora mesmo, o Buda morreu de infecção alimentar. Ele co-

> meu uma sopa de cogumelos na casa de Cunda, que era um ferreiro aqui na época. O povo costuma falar que ele morreu comendo carne de porco selvagem, mas como pode ser, se ele era vegetariano? Aí, aos 80 anos ele recebeu a oferenda, o alimento, uma sopa de cogumelos e isso fez mal pra ele, então isso enfraqueceu o corpo dele e ele faleceu aos 80 anos. Então, a primeira refeição após a sua automortificação foi a canjica, e a última foi essa sopa de cogumelos. Mas aí as pessoas perguntam: "Ah, mas ele é o Buda... Se ele é o Buda, como ele morreu de infecção alimentar? Ele não sabia?". É claro que ele sabia! Mas aí tem muita coisa envolvida. Primeiro, ele já tinha 80 anos! No caso da morte física, ela foi provocada por uma sopa de cogumelos, mas de fato o corpo já estava fragilizado também, mas a causa mais forte era a velhice, alguém com 80 anos. Levando em consideração que a média de vida das pessoas naquela época era 35 anos... Hoje no Brasil a média de vida não é 80 anos. No Japão já está 92 anos para a mulher e os homens 87. O Brasil não chegou a 80 ainda, mesmo com medicina, com plano de saúde e tudo isso. Então, os 80 anos de vida do Buda é mais uma comprovação que ele é alguém, de fato, Iluminado. Tendo sacrificado seu corpo de quase um metro e noventa de altura, numa época em que a média de estatura era de um metro e quarenta até um metro e cinquenta, tendo sacrificado seu corpo até essa faixa etária de vida. Dá para dizer que se fosse hoje, ele teria uns 140 ou 150 anos de idade. Se fosse hoje, só por isso ele já seria o homem mais famoso no mundo inteiro. Alguém com 140 ou 150 anos hoje já estaria na televisão, andando, caminhando, fazendo pregação lucidamente e tudo mais, né? Mas é lógico que, se ele quisesse, poderia ter evitado, meditado e se livrado desse mal. Era fácil pra ele! Mas ele não podia recusar a oferta de comida de uma pessoa que o seguia, pois tinha feito voto de pobreza. E ele sabia que já era hora de entrar de vez no Nirvana, o que a gente chama de Nirvana Pleno ou *Parinirvana*. Já estava mesmo na hora! Aí, o que morreu foi só o seu corpo. Mas antes de morrer, aqui foi onde o Buda fez a última conversão, foi nesse lugar. Ele pregou o *Dharma* para um idoso de idade muito avançada nesse local. No dia do falecimento dele, ele ainda estava fazendo uma conversão e ensinando alguém bem mais experiente, em idade terrestre, do que ele. Não é porque eu sou budista, mas olhando dados estatísticos, milagres, essas coisas são fichinha, cada um pode realizar seus milagres, basta praticar a fé. Então, para olhar esse horizonte aí, remontando a época que ele passou, ele já tinha pregado o Sutra Lótus, já tinha cumprido a sua missão. Ele sabia que estava caminhando para lembrar a humildade, sabendo que ele não poderia recusar uma sopa de cogumelos oferecida por um fiel. Ele enfraqueceu mais ainda e ele fez a sua última prece. Ele transmitiu suas últimas visões para seus discípulos e faleceu (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Após abandonar a sua existência mundana, Buda *Shakyamuni* foi levado para uma cúpula onde teria ocorrido a sua cremação. Nesse lugar, visitado pela caravana, nos deparamos com uma imensa estátua do Iluminado, que representa o padecimento do seu corpo físico. Ele está deitado de lado, sobre o seu ombro direito, em uma posição conhecida na HBS

como "*macura*" (como se fizesse um travesseiro com as mãos, para apoiar a cabeça), tendo o lado esquerdo do peito, onde se encontra o coração, direcionado para cima, fazendo a circulação fluir bem. Sua cabeça está apontada para o norte, virada geograficamente em direção ao Himalaia, que representa o ponto mais próximo do céu e um local sagrado, morada dos deuses hindus.

> Essa estátua faz um gesto interessante, bem legal mesmo, uma espécie de travesseiro de braço, com a cabeça voltada para o norte, pro Himalaia. Depois que ele atingiu o Nirvana nesse local, ele foi conduzido para outro local onde ele foi cremado e depois levado ao Nepal, onde nasceu. Na hora de entrar no templo do Nirvana, que tem a estátua, é bom tirar o sapato. Tudo bem, né? Vocês estão acostumados já (risos). O templo é pequenininho, não vai precisar andar muito não. Então, o local exato é aqui. Aqui que ele foi cremado, mas não ficaram as cinzas dele. Isso tudo durou 21 dias. Teve um rei que foi mais espertinho... Depois de dois dias, quando começaram a esfriar as cinzas, ele chegou e falou: "É tudo meu!". Daí tinha um sábio, que o Buda já tinha avisado: "As cinzas vão ser divididas em oito partes". E foi colocado em uma balança, em partes iguais mesmo. Ali tem uns tijolos antigos. Aquilo tudo ali é de 500 anos a.C.. Essa parte aqui era menorzinha, mas depois, com o passar do tempo, reis e mais reis elevaram até essa altura. E o nosso guia explicou também que nesse país as pessoas são cremadas porque o corpo humano é feito dos cinco elementos: terra, água, fogo, vento e mente. Então, ao partir desse mundo, deve devolver à natureza esses cinco elementos. Como o Buda era um "super-homem", um ser Iluminado, não tinha a necessidade de se desfazer disso. E, portanto, fizeram que as partes dele fossem divididas e subdivididas. Um pouquinho dessas cinzas já era motivo para fazer uma *estupa* ou *pagode* e deixá-las como um local de veneração. Outra coisa que eu não posso deixar de falar é que no 18º capítulo do Sutra Lótus consta que o Buda disse que ninguém deveria venerar as cinzas dele, por isso que a gente não venera nem o corpo, nem as cinzas, nem as estátuas, apenas o *Dharma* Sagrado (Correia *Odoshi*, maio de 2014).

Após ser cremado, uma parte das cinzas do Buda foi levada de volta à *Lumbini* (Nepal), a sua terra natal, conforme mencionado no relato acima. Assim, o grupo da HBS realizou uma cerimônia póstuma em frente ao templo no qual *Shakyamuni*, ou uma parte considerável de seus restos mortais, teria sido depositada. Dentre o local onde o Buda está enterrado em *Lumbini* e os diversos outros lugares sagrados que teriam uma parte das suas cinzas, a caravana visitou o Museu Nacional de Delhi (Museu Mahatma Gandhi), onde, no seu interior, encontra-se uma parte dos restos exumados de *Siddharta*, o que é considerado pelos budistas como a prova cabal da existência física de *Gautama*. Pela importância desse "fato" a caravana também realizou, ali mesmo no interior do museu, um *Goeku*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo, composto também por oito montagens visuais elaboradas como ensaios fotográficos (constituídas, respectivamente, por 07, 04, 06, 06, 06, 06, 08 e 04 fotografias), buscou mostrar a riqueza simbólica e relacional entre humanos-humanos (monges de variados graus, fiéis e leigos) e humanos e não-humanos (Buda Primordial e os antepassados falecidos), a partir da cerimônia intitulada *Goeku* ("Culto aos Antepassados" ou "Culto Póstumo") realizada pelos adeptos da *Honmon Butsuryu-shu*. Considerando o conjunto de elementos presentes, como os objetos sagrados e os instrumentos musicais, assim como a existência de uma sequência performática ritual que, via de regra, se repete, o intuito não foi o de limitar tais eventos como um rito de passagem estático. Para tanto, busquei mostrar que novas situações ativam o potencial dessas cerimônias, que possui diversas e instigantes finalidades (eliminar o *karma* negativo,

fortificar os laços entre os fiéis, sacerdotes e o Buda Primordial, enfatizar a potência da herança familiar e religiosa, etc.).

Assim, mostrou-se como o "primeiro ato" o ritual mais elementar, que acontece nos *Hondo* dos *Oterá*, com toda uma preparação prévia por parte dos sacerdotes e fiéis, intitulada, aqui, de "coxia". Indo adiante, considerei como ritual de passagem as sequências cerimoniais em homenagem aos três mestres fundadores da religião, além daqueles direcionados ao monge *Ibaragui Nissui Shounin* (homenageado no Brasil), realizadas diante de um altar específico, composto por placas que re(a)presentam esses precursores (da mesma forma como acontece com os fiéis reverenciados no Altar Póstumo). Também inseri, nesse interim, o ritual ocorrido em um cemitério em *Toyama* e uma celebração no Memorial da Paz de *Hiroshima* como dois *Goeku*, o primeiro em homenagem ao reencontro entre o mestre *Ibaragui* e sua esposa *Tiyo*, décadas depois do padecimento físico de ambos; e o segundo prestando condolências às vítimas do ataque nuclear ocorrido em 1945 ("segundo ato").

Por fim, classifiquei os rituais póstumos promovidos em homenagem ao Buda Histórico na Índia e no Nepal como *Goeku* ("terceiro ato"), visto que as cerimônias, embora materialmente improvisadas (como as que aconteceram em *Hiroshima* e *Toyama*), também apresentaram as mesmas sequências, gestos, posturas, objetos sagrados e relações entre humanos e não-humanos.

Para elucidar as nuances dos *Goeku* de forma descritiva e visual, propus as (oito) montagens visuais que se intercalam com o texto, mas que também introduzem imageticamente a parte escrita, adicionando, ainda, trechos importantes de narrativas míticas por mim coletadas em mais de oito anos de intenso e "afetado" (Favret-Saada, 2005) convívio. Isso porque, por mais que eu descrevesse os gestos, as posturas, as expressões, os objetos e os olhares presentes nessa classe de ritual, nunca conseguiria rememorar e atingir a potência e a dinâmica das performances observadas sem as fotografias.

Na mesma direção, mas em sentido contrário, como a outra face da mesma moeda, a parte textual acrescida das narrativas orais transcritas se fazem necessárias em um trabalho acadêmico, ainda mais aquele que também possui a intenção de descrever uma prática ritual complexa. Contudo, antes de almejar unicamente ilustrar o texto com fotografias ou reduzir as imagens a meras sequências cronológicas com legendas restritivas, busquei associar e explorar tais formas de expressão em suas possíveis intersecções e tensões, investindo na capacidade narrativa das imagens ou, ainda, no seu potencial de nos fazer rememorar e (re)contar as estórias ocorridas em um passado mais ou menos distante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bateson, Gregory. 2006/1936. *Naven: Um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. São Paulo: EdUSP.

Butsuryu-shu, Honmon. 2004. *Revista Lótus*, vol. 06, n. 57: 20.

Butsuryu-shu, Honmon. 2014. *Revista Lótus*, vol. 10, n. 90: 14.

Cardoso, Vânia. 2012. Marias: a individuação biográfica e o poder das estórias. *In Etnobiografia: subjetivação e etnografia*, ed. Marco Antônio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Cardoso. 37-60. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Correia, Kyouhaku. 2008. *O que é Primordial: Budismo 100 anos*. São Paulo: Ed. Rmc.

Didi-Huberman, Georges. 2009/2002. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas segun Aby Warburg*. Madrid: Editorial Abada.

Didi-Huberman, Georges. 2014. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Miracle Paidós.

Douglas, Mary. 1976. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Elias, Alexsânder Nakaóka. 2018. *Dupla imagem, duplo ritual: a Fotografia e o Sutra Lótus Primordial*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. DOI: https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.1045479.

Elias, Alexsânder Nakaóka. 2019. Por uma etnografia multissensorial. *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, vol. 07: 266-293. DOI: https://doi.org/10.15210/tes.v7i2.16155.

Elias, Alexsânder Nakaóka. 2020. Mapa Visual: A (Des)Montagem como experimentação antropológica. *Revista Iluminuras*, vol. 21: 39-66. DOI: https://doi.org/10.22456/1984-1191.100036.

Elias, Alexsânder Nakaóka. 2021. Glossário verbo-visual e suas múltiplas grafias. *R@U: Revista de Antropologia Social dos alunos do PPGAS-UFSCAR*, vol. 12: 156-187. DOI: https://doi.org/10.52426/rau.v12i2.352.

Evans-Pritchard, Edward. 2005/1937. *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Zahar.

Favret-Saada, Jeanne. 1990. Être Affecté. *Gradhiva: Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie*, vol. 08: 3-9.

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon.

Gonçalves, Marco Antonio. 2012. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. *In Etnobiografia: subjetivação e etnografia*, ed. Marco Antônio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Cardoso. 19-36. Rio de Janeiro: 7 Letras.

HBS do Brasil. Lista de sacerdotes. Disponível em: <http://budismo.com.br/bispos-e-sacerdotes-do-brasil/>. Acesso em: 25 jun. 2021.

Hertz, Robert. 2016/1909. A preeminência da mão direita: estudo sobre a polaridade religiosa. *Sociologia religiosa e folclore*. Petrópolis: Vozes, 97-121.

Lévi-Strauss, Claude. 1975/1949. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris: Presses universitaires de France.

Malinowski, Bronislaw. 1978/1922. *Argonautas do Pacífico Ocident*al. São Paulo: Abril Cultural.

Maués, Heraldo. 2012. O Perspectivismo Indígena é Somente Indígena? Cosmologia, Religião, Medicina e Populações Rurais na Amazônia. *Revista Mediações (UEL)*, vol. 17: 33-61.

Mauss, Marcel. 2003/1925. *Ensaio sobre a Dádiva*. São Paulo: Cosac Naify.

Nina, Ana Cristina Lopes. *Ventos da Impermanência*. São Paulo: EdUSP, 2006.

Santos, Alessandra Carla Baia dos et al. 2012. Antropologia da saúde e da doença: contribuições para a construção de novas práticas em saúde. *Revista NUFEN*, vol. 4, n. 2: 11-21.

Schumaker, Lyn. 2001. *Africanizing Anthropology: Fieldwork, Networks, and the Making of Cultural Knowledge in Central Africa*. Durham: Duke University Press.

Stark, Rodney. 1996. *The rise of Christianity: A sociologist Reconsiders History*. Nova Jersey: Princeton University Press.

Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press.

Turner, Victor. 2008/1974. *Dramas, Campos e Metáforas*. Rio de Janeiro: Eduf, 2008.

Van Gennep, Arnold. 2011/1909. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes.

Warburg, Aby. 2000/1929. *Der Bilderatlas Mnemosyne* (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink). Berlim: Akademie Verlag.

Alexsânder Nakaóka Elias é pós-doutorando em Antropologia Social na UFRGS, doutor em Antropologia e mestre em Multimeios pela Unicamp. Pesquisa temas relacionados com arte, imagem, Antropologia Audiovisual, rituais, narrativas e cultura japonesa. Atualmente, seu foco volta-se para as relações entre as noções de "experiência" e "experimentação" e nas reflexões acerca das potencialidades da "montagem" como metodologia na confecção do saber antropológico. É membro do "Núcleo de Antropologia Visual" (NAVISUAL/UFRGS), do "Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA'GRIMA/UNICAMP), do "Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som" (LEPPAIS/UFPel) e da "Rede de Pesquisa em Antropologia Audiovisual" (RIAA). E-mail: alexdefabri@yahoo.com.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/05/2021
Reapresentado: 12/07/2021
Aprovado: 10/09/2021

FOTOGRAFIA-CHAVE PARA COMPREENSÃO POSSÍVEL DO *HIJAB*

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185807

ANA MARIA RICCI MOLINA
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-7302-3559
Faculdade Anhanguera, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 14080-730 - secretariastrictosensu@anhanguera.com

RESUMO

Este artigo trata de uma foto do álbum Prostitute (1975-1977), de Kaveh Golestan, a qual é apresentada como uma fotografia-chave, aquela capaz de gerar um exercício do olhar, e que possibilitou uma compreensão a respeito do véu islâmico, dado pela cobertura do corpo como razão inicial seguida por suas variações no modo de uso. Acrescentam-se a essas variações a pose da mulher prostituta com o véu a representar a subversão (em ambiente anti-islâmico) e a transgressão (pela dessacralização do corpo), fabricada pelo fotógrafo com a fotografada em relação ao seu lugar na comunidade, como exercício da crítica.

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia; Religião; Véu; Mulheres; Prostituição.

ABSTRACT

This article is about a photo from the photo essay Prostitute (1975-1977), by Kaveh Golestan. It is presented as a key photograph, able to promote an exercise of the look and enable an understanding of the islamic veil, given by the coverage of the body as the initial reason, followed by its variations in the way of use. Added to these variations are the prostitute woman's pose with the veil representing subversion (in an anti-Islamic environment) and transgression (by the desacralization of the body), manufactured by the photographer with the one photographed in relation to her place in the community, as a criticism exercise.

KEYWORDS
Photography; Religion; Veil; Women; Prostitution.

A impressão foi a de que os "meus olhos brilharam" ao encontrar o ensaio fotográfico *Prostitute* (1975-1977), de Kaveh Golestan. De imediato vislumbrei sua potência estética. E, adiante, uma vontade ética sobre seu trabalho foi atribuída e assumida por mim, a fim de agenciar a narrativa que se apresenta.

Assim, um conjunto de fotos foi recortado do seu álbum e tornou-se a fonte primária de minha pesquisa de pós-doutoramento em Psicologia na Universidade de São Paulo. A leitura de textos referentes ao memorial técnico e artístico sobre o ensaio e outros relativos à história e cultura iraniana complementaram a compreensão dessas fotografias em questão, o que para Trainotti e Trainotti (2018) representariam uma fonte secundária na busca por informações. Houve, nesse processo, uma articulação entre a interdisciplinaridade e a intertextualidade sobre as fontes utilizadas (Campos e Cury 1997).

Para que as fotografias estivessem na centralidade da incursão pretendida precisei realizar uma aproximação metodológica com os vetores para a análise das imagens, conforme indica Miriam Leite (1993; 1994). Das fotos, a intenção de capturar algo que sobre elas pudesse ser lido e escrito: da espacialidade ao contexto em que foi conservada, da experiência de fotografar a ser fotografada, da focalização em símbolos ali impressos e dos significados que poderiam se fazer a pensar, da presença-ausência de quem aprecia na tentativa de se encontrar com elas. Enfim, essa aproximação me remeteu a um processo de "decomposição" das fotos.

Em um primeiro momento, parti para a análise visual para compreender os elementos que agenciaram a realização do ensaio. Uma busca através dos pontos alinhavados nas imagens, como a biografia do fotógrafo, a história do local/cenário onde foi produzida e dos sinais contidos nelas. As fotos foram datadas, localizadas e moduladas pela enunciação histórica e cultural sobre as pessoas e os objetos ali impressos.

Não obstante, cheguei a uma trama na qual uma foto se sobressaiu do seu conjunto e se tornou uma fotografia-chave: aquela capaz de abrir a configuração de uma leitura seguinte. Ela singularizou a investigação e determinou novo trajeto sobre a narrativa pretendida. Por conta dela, identifiquei e selecionei outras três fotos semelhantes a ela para dar continuidade, agora, a um momento interpretativo.

A fotografia-chave refere-se ao que o instantâneo me provocou com um susto!

Aquele lugar marco zero, velozmente instituinte; local onde todas as questões se fundem e o pensamento torna-se nômade. Porém, em seguida ou

ao mesmo tempo, se enraíza novamente. Embora já tivesse visto aquela foto antes, foi naquele instante que ela se fez extraordinária.

Aquele lugar intermediário, nem dentro (realidade subjetiva) e nem fora (realidade objetiva), onde agenciamentos se dão e fazem emergir algo concreto o suficiente para demarcar a posse de uma ilusão. A fotografia é a posse de uma ilusão ao encerrar em si mesma o tempo, o espaço e a intencionalidade.

Então, com Barthes (1984), repenso a trama entre o real e o vivo. Aquilo que foi representado como realidade pelas Lentes de Golestan não existe mais, mas ficou marcado pela impressão da imagem eternamente presente. Tal presença me permitiu a percepção do cenário, das personagens e do enredo, as atrizes e o diretor, o figurino e a data do ensaio-apresentação. Um conjunto se compôs e evocou uma interpretação inicial daquele instante, ciente de que o cotidiano registrado pelo fotógrafo também era uma representação análoga ao teatro, com a instalação de uma perspectiva dramática sobre a realidade, conforme Erving Goffman (1983), que me levou à inevitável pergunta sobre a fotografia-chave: "o que é isso?".

Certo dia eu olhei esta foto de cima para baixo e vi apenas um tecido a cobrir a cabeça da mulher. De repente, aquele tecido foi transformado em um véu islâmico *(hijab)*. Logo, uma articulação com a presença do sagrado se fez e passei a ver uma mulher muçulmana. Vou pedir licença para apresentar a fotografia-chave recortada e (re)moldurada, de acordo com o modo como eu a vi.

FOTO 1
Kaveh Golestan.
Série Prostitute.
1975-1977

FOTO 2
Kaveh Golestan.
Série Prostitute.
1975-1977

Então mirei a foto de baixo para cima e percebi suas pernas à vista. A contradição se fez, pois, uma mulher muçulmana religiosa não se vestiria de forma a mostrar o corpo, a não ser que não fosse praticante da religião.

Ao me interpelar sobre os recortes do meu olhar até que se formasse a imagem por completa, devo reconhecer que foi o figurino – ah, o figurino! – que catapultou meu imaginário para interpretá-lo como um sinal diacrítico religioso de origem muçulmana e culturalmente dado na sociedade iraniana: o véu.

A artimanha de esvaziar o signo revestiu a foto de tal forma que me levou imediatamente para o vazio obtuso que há nela enquanto um referente. Porém, nessa instância do nada ou do marco zero sobre o signo, que um ponto de inflexão tomou meu olhar, agora, como uma alusão ao *hijab*. Nesse jogo, pensei: por que o fotógrafo inscreveria algo sagrado para a comunidade muçulmana, como o véu, em um ambiente considerado anti-islâmico, como era *Shahr-e No*?

Shahr-e No era o que conhecemos por um distrito do sexo, da cidade de Teerã (Irã), que teve seu cotidiano registrado pelo fotojornalista Kaveh Golestan, entre os anos de 1975 a 1977. É certo, pois, que o ensaio de Kaveh Golestan nos remete tanto a sensibilidade do olhar do fotógrafo quanto ao protagonismo da mulher que autoriza sua pose. Ambos estavam implicados na construção de uma mensagem visual de denúncia e crítica à sociedade local e nacional, à época.

Contudo, na atualidade, o ensaio fotográfico adquire peso histórico, e, por que não, arqueológico, pois o local e as pessoas (prostitutas e seus filhos,

clientes, *sayebs*/cafetões) deixaram de ali existir durante o período da revolução iraniana. Exclusão esta iniciada com os manifestantes nas ruas, que atacaram as pessoas (agressões físicas, aprisionamentos e mortes) e incendiaram o local. Depois, Aiatolá Khomeini, em 1980, que autoriza fazer do que restou do local uma praça, com um chafariz a representar a purificação da área, bem como instaura uma política de contenção dos modos e costumes pautada no Islã, de jurisprudência xiita (Foam 2014 e Museu de Arte Moderna 2014).

Nessa localização de saberes, lembrei-me de Barthes e a tese de racionalidade contida nas roupas como uma "conversão social de símbolos em razão" (Barthes 1980). Para ele, a roupa tem por natureza substituir o corpo: enquanto toca também o esconde do olhar alheio. Apesar desta razão de ser, disto desdobra-se a vestimenta como infinita, pois múltiplas variações sobre o seu uso podem ser agenciadas e todas elas implicadas no espaço e no tempo de onde emerge o seu exercício.

O *hijab*, localizado como uma roupa, também promove a cobertura do corpo, mas, sobre ele incide a dimensão religiosa. Torna-se, por isso, uma tecnologia a promover imaginariamente o encontro da pessoa com o divino, que, segundo Francirosy Barbosa (2013), implica em um exercício da religião, balizado pela compreensão, pelo respeito e pela obediência tanto às normas prescritas quanto a reverência da mulher por Allah.

Assim, o véu termina por abarcar um sistema de significações dirigido à construção social do feminino e seu corpo, portanto, a partir das relações instituídas em grupos primários e secundários (família e mesquita), na dimensão objetiva e subjetiva da realidade. Nestes grupos ocorrem a socialização do indivíduo, de modo a inscrevê-lo como sujeito da cultura e imerso, portanto, nos diferentes subsistemas de referências que o compõem.

Parto da escuta de um *sheik* xiita, em entrevista, para entender o quadro normativo e prático de sua tradição islâmica e em convergência com livros nativos (Al-Musaui 2006, Al-Khazraji 2012 e Ayyatullah 2008), para apresentar um ponto particular para a compreensão possível do uso do *hijab*.

O corpo é considerado um solo sagrado para o Islã, independentemente de suas jurisprudências, pois é descrito por seus fiéis como a criação de Allah, que nele deve habitar. Ao nascer muçulmano ou ao se reverter ao Islã, há um conjunto de regras e prescrições que devem ser seguidas para a limpeza/purificação do corpo de qualquer ilicitude presente na sua materialidade. Dessa forma, pretende-se torná-lo pronto e disponível

para vivenciar o vínculo com o "Outro" - divino, em primeiro lugar, e, em seguida, mesmo que paralelamente, com as pessoas de seu entorno.

No caso das mulheres, o uso do véu também está regulado pelas práticas religiosas e a favor da sacralização do corpo. Ao orar, por exemplo, é imprescindível o uso do *hijab* por elas, para que ela se posicione separada para este momento de encontro com Deus (Barbosa 2007; 2017). Durante a oração, o corpo será o veículo dessa comunicação entre ela e Ele. O conhecimento e a defesa da fé aliados aos gestos e aos sons condensam e representam tal entrega e devoção, segundo Barbosa-Ferreira (2009).

Contudo, para que se encontre sexualmente com seu parceiro, por outro lado, é necessário à mulher redimensionar seu corpo pela sacralização do sexo. Segundo Paiva e Barbosa (2017a; 2017b), para as mulheres muçulmanas revertidas e entrevistadas por elas, o encontro sexual carrega em si um desfecho imaginário para o sagrado, porque remete ao sexo como outra criação divina disponibilizada para o exercício dos corpos. Sexo no Islã não abarca a ilegalidade, desde que regulado pelo casamento e vivido dentro dele. O *hijab*, no caso, pode e deve ser retirado na presença de seu marido, pois entre os dois a nudez ou as partes do corpo visíveis são permitidas.

Ainda segundo as autoras citadas acima, por consequência, o sexo entre casados condiciona uma recompensa psicológica prazerosa, segura e confortável, pois há permissão de Deus e o aceite do/a parceiro/a antes do início do ato sexual e a limpeza de ambos antes e após sua realização. Tudo para que os envolvidos se toquem e se percebam naquilo que há de mais íntimo e profundo para qualquer muçulmano: o corpo, então, o canal de sua comunicação com Deus.

É claro que esta consideração deve ser relativizada e contextualizada, conforme as distintas comunidades muçulmanas existentes. Porém, corpo e sexo se tornam objetos profícuos para estudos relativos ao exercício da sexualidade transversalizados pelo recorte de religiões, uma vez que incidem sobre um modo de divisa e construção de determinada ética a compor um regime de verdades, as quais, por sua vez, imprimem, entre outras coisa, o recomendado para os papéis sociais de gênero instituídos com a vida religiosa e comunitária.

Logo, diz-se que, concomitantemente ao divino existente no corpo sacralizado, surgem aqueles "outros" figurativos da previsibilidade do perigo ao colocarem em risco a harmonia almejada e preconizada com o estabelecimento de um programa de sociedade pelos preceitos religiosos do Islã, através dos seus grupos referenciais. Como controle do risco, parece que o véu tende a emergir como uma constância afirmativa do corpo feminino,

dado por seus marcadores biológicos e culturais. Também, como um sinal de proteção das mulheres em ambientes públicos, quando, ao servir de substituição do corpo poderá produzir sentidos de proteção e preservação da sua natureza corporal.

Nesse sentido, um desses "outros" é a prostituição, que, na perspectiva da religião é um território configurado pela prática social e sexual que "desarmoniza" um modo de vida instituído pelo Islã. É um lugar ocupado socialmente por pessoas que exercem práticas sexuais ditas secularizadas e ao encontro com a dessacralização da vida muçulmana. A ética prevista pelo Islã, sobre o corpo e o sexo, se torna descumprida pela comercialização da atividade sexual tanto quanto o seu exercício ocorrido pela ausência do casamento e pela quantidade de parceiros.

As mulheres prostitutas tornam-se depositárias desse plano imaginário do impuro e do profano. Elas transgridem a referência de mulher tipificada pelo Islã, aquela que se preserva nas linhas ritualísticas à conservação do corpo para contenção dos desejos e resguardo das atitudes. Pois, ao entender a construção do uso dos prazeres pelo Islã, segundo esta determinada perspectiva axiomática sobre a normativa religiosa, me permiti pensar que, em geral, as mulheres prostitutas tornam-se, portanto, representadas por um véu caído e, por conseguinte, distante de qualquer possibilidade de encontro com o divino. Elas estão presas à ilegalidade das relações sexuais que vivenciam sobre um corpo ingovernável pelas prescrições e, assim, são chamadas por animalescas por serem destituídas da relação com o sagrado (Autora e Barbosa 2017; 2020).

Mas não me esqueço da crítica. Há uma produção discursiva de cunho científico, dada por Bouhdiba (2007), demarcador de responsabilização das mulheres árabes e muçulmanas que escolhem serem prostitutas. O autor, baseado no direito à liberdade de escolha das pessoas presente no Islã, promove a psicopatologização delas, pois considera que qualquer mulher a se inscrever socialmente como prostitutas o faz por não obter controle eficiente de seus instintos sexuais.

Ele não leva em consideração o modo de produção dessa realidade e a sua manutenção pelos homens-clientes do mercado do sexo. Apenas traduz a implicação do masculino em relação à prática da prostituição pela influência cultural árabe a flexibilizar seu exercício para os homens solteiros muçulmanos (desde que observado os rituais de purificação do corpo), e não pauta o mesmo para a compreensão do feminino neste ambiente.

A prática religiosa, portanto, inscreve o sujeito no mundo de determinado modo e, por efeito, lhe proporciona tanto o sentimento de pertencimento

à uma comunidade quanto o reconhecimento de seu *status* em relação aos seus pares (Chagas 2010). Então, à medida que tecia a compreensão da centralidade do corpo para o Islã e a ética sexual ancorada à crença de sua sacralidade, percebi algum jogo de cena enunciativo pelo fotógrafo e a fotografia-chave a direcionar a continuidade do estudo.

Uma política para a existência foi instalada para a vida dessas mulheres. Mesmo que a prostituição se configure como um território implicado na confrontação dos códigos morais e sexuais instituídos socialmente, o fotógrafo questiona a entrada e a permanência das mulheres em *Shahr-e No* – bem como as consequências do vivido naquela condição – como uma fragilidade do próprio sistema e de responsabilidade de todos para que seja superada.

Pretendia o fotógrafo chamar à atenção da sociedade iraniana secularizada, quando o véu se apresenta como uma referência cultural da vestimenta local? Pretendia o fotógrafo chamar à atenção da comunidade muçulmana iraniana, quando o uso do véu torna-se a lembrança do elo perdido entre ser-não-ser muçulmana, mas pode materializar a solicitude de um resgate de sua condição?

Dessa forma, no contraditório, mas nem tanto, a fotografia-chave (e as que se seguiram a ela em alusão ao véu) representa uma transgressão relativa às prescrições muçulmanas: o ilícito que se assenta na prática da prostituição por mulheres e a subversão no modo como o véu foi aplicado sobre o corpo feminino – e assim retratado. Novamente, retomo o cuidado de esclarecer, caso ainda escurecido o entendimento: atribuir o sentido de *hijab para* a presença de um véu que encobre a cabeça, mas deixa à mostra as pernas de uma mulher retratada como prostituta, em uma sociedade iraniana que se constitui balizada pela religião muçulmana, é um simulacro inicial construído pelo olhar da autora.

O que reforça a tese de vestimenta infinita apontada por Barthes no início deste artigo e a qual me permitiu começar uma cartografia das suas variações à época, especialmente quando busco por imagens de mulheres muçulmanas pela internet relativas ao modo como o véu é utilizado por elas. Inicialmente, percebo que há visibilidade de uma composição identitária, dada pelas variações no uso do véu impressas sobre um modo de exposição do corpo feminino em ambientes públicos e privados. O modo de exposição denota vínculo com a cultura de onde emerge, mantendo-se dentro de um espectro de respeito às normativas e às resistências que promovem.

O Irã é um país de maioria muçulmana e que segue a jurisprudência xiita. Nesse país sabe-se que o modelo de vestimenta chamado chador/xador

– um manto negro que cobre o corpo da cabeça aos pés, embora deixe o rosto à mostra – é uma indumentária tradicional para as mulheres muçulmanas xiitas e consideradas "conservadoras", as quais convivem com outras configurações para o uso do *hejab*, como se pronuncia em persa. Essa vestimenta considerada tradicional permanece junto às outras formas das mulheres se "vestirem islamicamente", como veremos a seguir.

Ao rastrear imagens pela internet, encontrei um *blog* especializado na história e nas tradições do Irã (https://chadelimadapersia.blogspot.com/). Algo interessante sobre ele e seus conteúdos está no fato de ser reconhecido pela Embaixada Iraniana no Brasil como um local de profusão da cultura nativa. Dessa forma, torna-se uma fonte de informações relevantes para a descrição, compreensão, análise e interpretação de informações.

Foi assim que me deparei com o uso de dois termos: o *bad-hejab* e o *bi-hejab*. O *bad-hejab* é um véu usado solto sobre a cabeça, um tecido que não cobre o corpo como um todo. Pode ser usado de forma curta ou apertada, acompanhado ou não de um *manteou*. Essa configuração é considerada imprópria quando comparada à vestimenta tradicional. Mas, segundo o blog, na atualidade, tem sido empregada como um exercício de resistência das mulheres em relação à obrigatoriedade do uso do *hejab*. O termo *bi-hejab*, por sua vez, é designado nos dias de hoje para as mulheres muçulmanas iranianas que optam voluntariamente por apresentarem suas cabeças e corpos sem a cobertura do véu, comportamento identificado como crescente no Irã. O curioso é que antes da década de 1980, o *bad-hejab* era considerado um *bi-hejab*! Ou seja, as mulheres que se apresentavam vestidas com o véu nessa configuração, na realidade, anunciam uma posição de resistência (!) – que também foi característica e ganhou as ruas durante a revolução iraniana.

No período em que o ensaio *Prostitute* foi produzido por Kaveh Golestan, o uso do véu era proibido pelo Estado. Esta proibição é resultante da instrumentalização de uma política de secularização pela Dinastia Pahlavi, reforçada por meio da institucionalização de práticas chamadas de modernização do Estado e da cultura. Práticas que foram acompanhadas por uma leitura crítica sobre a ocidentalização nas relações sociais e pelas vozes de ordem nacionalista e religiosa (Costa 2013, Rial 2008). Há uma foto na tese de Costa (2013) em que se observam as mulheres retratadas na presença do Xá. Elas estavam vestidas de acordo com essa política de modernização prometida às custas da obrigação de mulheres muçulmanas de retirarem seus véus em ambientes públicos e na presença de homens.

FOTO 3
Fonte: em Costa (2013, 108).

Não se trata de compreender a institucionalização de práticas relativas a um Estado Laico, pois isto pressupõe o respeito e a liberdade de crença. Trata-se da governamentalização de costumes e hábitos pela coibição e repressão daquilo que se pretendia enfraquecer; a religião como um palco de resistência às políticas coloniais estrangeiras. Nesse palco, a objetificação das mulheres e das múltiplas formas do uso do véu foram subalternizadas e oprimidas (Costa 2013).

Mas elas resistiram. Como? Embora preconizava-se a proibição do uso do véu à época, garimpei na internet e encontrei fotos que registraram a presença de mulheres de *hejab* na marcha iraniana de 1979. Nessa marcha, muitas vozes se unificaram a favor de uma visão nacionalista. As mulheres estavam presentes e representavam segmentos diferentes (Afery e Anderson 2013).

FOTO 4
Disponível em: https://lithub.com/my-return-to-tehran-on-family-restlessness-and-revolution/ (acessado em 31/01/2022).

Vejo que entre mulheres sem *hijab* também estão outras que fazem o uso do lenço cobrindo suas cabeças, distintamente. Na foto abaixo, de 1º de maio de 1979 (crédito de *Getty Images*), observo as mulheres com o véu posto sobre as suas cabeças, com ou sem preensões sobre o corpo, embora este não fique marcado e permaneça coberto até os pés. Mas de alguma forma ele denota estar fixado junto a elas e por elas.

FOTO 5
Disponível em https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-ira-da-revolucao-de-1979-teocracia.phtml (acessado em 03/05/2021).

Quando olho essas duas imagens e retorno à fotografia-chave, noto que o tecido que cobre a retratada é apresentado solto sobre sua cabeça, cobrindo totalmente seu rosto e escondendo o que poderia ser mostrado com o uso do chador/xador ou pelas outras configurações do *hejab*, enquanto suas pernas estão à mostra, publicamente. O seu corpo não foi substituído por uma vestimenta, e o recato, pressuposto moral vinculado à roupa, no recorte da religião muçulmana, não se apresenta para a configuração da imagem representativa da condição de mulheres muçulmanas com recato no modo de se apresentar socialmente.

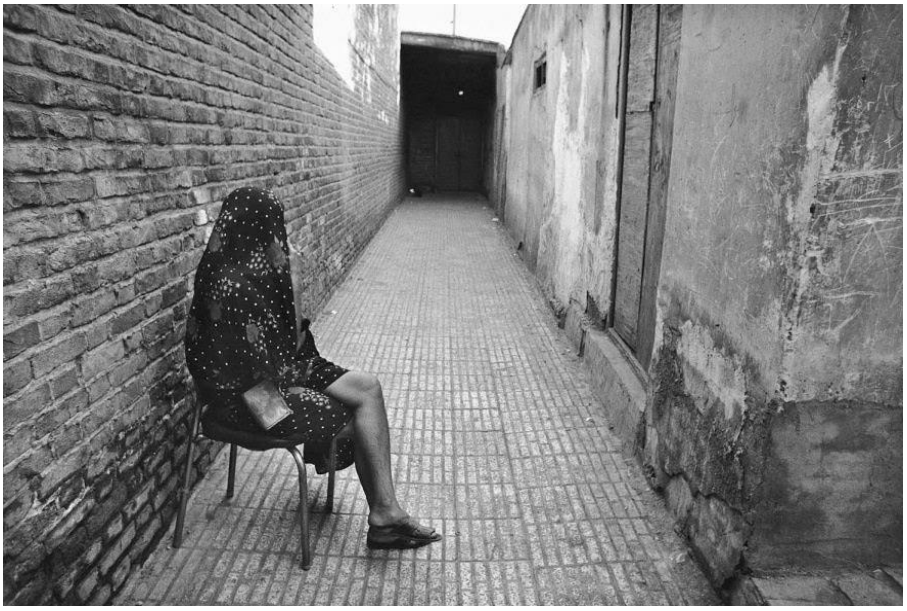


FOTO 6
Kaveh Golestan.
Série *Prostitute*.
1977-1979

No simulacro analítico dirigido à fotografia-chave, o véu, enquanto vestimenta infinita e enunciativa de um sistema de significações racionalizadas a respeito da religião muçulmana, foi manipulado para unificar o sagrado e o profano, borrar a fronteira entre permissões e proibições e diluir pureza e impureza. Esse foi o instante que a fotografia-chave me conduziu ao paradoxo da realidade retratada por Golestan.

Mesmo ciente de que quem vive o sagrado é o sujeito, o que remete à espiritualidade ou a experiência dele inerente a cada um, devo relembrar que o presente texto se delineia por quem se coloca no lugar daquele que realiza uma leitura de mundo a partir do repertório dado pelo Islã. E, nesta particularidade, busco pela construção de uma leitura para o *hijab*, configurado como um elemento de produção discursiva na fronteira entre a materialidade histórica do corpo e sua relação com o mundo, no intercurso das relações sociais.

Portanto, tornou-se o véu usado na pose feita por Kaveh Golestan um *bad-hejab/bi-hejab a* corromper não apenas uma vestimenta tradicional islâmica, mas ao transgredir totalmente o decoro feminino prometido por ela e outras variações no uso do *hejab*. Uma alusão ao véu islâmico implicado na queda e na desproteção de uma mulher pela cobertura espiritual e religiosa, que no jogo entre "dentro-fora", as prostitutas se tornam a providência do hífen.

Nesse sentido, compreendi que as variações sobre o seu uso são atravessadas pela regularidade que existe na razão de ser-*hijab*. Assim, é possível que Golestan e esta prostituta tenham incluído o véu como outra variação

do seu uso, seja como um sinal religioso ou cultural. Porém, um outro viés leva ao questionamento: poderia sua presença estar racionalizada pela subversão (em ambiente anti-islâmico) e a transgressão (pela dessacralização do corpo) registradas pelo fotógrafo e pela fotografada para o exercício de uma crítica?

A produção deste sentido se faz mediante a localização da fotografia abaixo. A mesma mulher da fotografia-chave aparece neste retrato junto a outra prostituta e um homem, o *sayeb* (cafetão). Agora, com o rosto visível e de frente, para que todas a vejam. Aparentemente, com seu corpo nu e envolto por um véu, há uma realidade representada e veiculada: a dimensão ética-estética para a vida dela como parte da comunidade, "dentro" dela. Contudo, a comunidade insistiu que elas estão no "fora", porque, no final, faz parte desse "outro" obscuro e perturbador que ameaça a comunidade e precisa ser refutado, banido.

FOTO 7
Kaveh Golestan.
Série Prostitute.
1975-1977

Assim, mesmo na multiplicidade de configuração do uso do véu ou na dessacralização incorporada por iranianos e iranianas nascidos muçulmanos à época da década de 1970, considerei que a mulher de *Prostitute*, na fotografia-chave, foi incluída na sociedade iraniana ao invocar sua matriz identitária religiosa com a presença do véu. Entretanto, mesmo

com a subversão pretendida em alusão ao uso do véu em condição extremamente ofensiva aos religiosos, talvez o chamar à atenção, mesmo que de forma reativa, da comunidade local, tenha sido uma estratégia para conseguir algum sentido de pertencimento e de responsabilidade de apreciadores para com o cotidiano daquelas mulheres.

Ao final, o véu tornou-se um objeto transicional, por analogia. Não é o véu, e sim, um véu. A posse de uma ilusão! (como a fotografia) A qual representa a distância estabelecida entre a secularização da sociedade iraniana (talvez por isso o uso do véu na foto é feito de modo modificado, portanto, subversivo) e as práticas ritualísticas e de pertencimento ao Islã que não pertenciam à *Shahr-e No* e suas protagonistas (por isso o véu na foto é usado por mulheres consideradas não religiosas).

O véu não é um véu, mas é um véu que denuncia o escondido e retirado da vista de outros, da comunidade. Registro, então, minha interpretação. A fotografia evoca uma estratégia do fotógrafo: a de manifestar uma promessa de humanização dessas mulheres. Humanizar um corpo alijado, calado, subalterno, expropriado de vida digna na perspectiva do outro, o fotógrafo, que o captura na realidade de suas lentes.

Interpretei um pedido atribuído ao fotógrafo como uma busca de reparação para as vidas representadas como (in)dignas, um lugar já conhecido em minha identidade profissional e acadêmica. Essa captura dada por seu ensaio, contudo, conteve o impossível, pois antes de conhecer o Islã, não detinha um repertório capaz de compreender o distanciamento existente entre a religião muçulmana e a prostituição (dado pela dimensão da ética sexual e o significado de ilegalidade atribuído às mulheres prostitutas) (Autora e Barbosa, 2017). Por isso, hoje, consigo perceber a incongruência que há entre esses territórios. Incongruência que possibilitou uma política de aniquilamento de *Shahr – e No* e suas participantes, à despeito da chamada crítica à sociedade sugerida pelo ensaio de Kaveh Golestan (autora e Barbosa, 2020).

A roupa é, por fim, uma tecnologia de cuidado sobre o corpo, de modo a inviabilizar a exposição social de sua nudez. Para o Islã, dar cobertura ao corpo através da vestimenta relaciona-se com o modo como cada comunidade irá regimentar sua relação com este solo sagrado, bem como cada mulher muçulmana irá se posicionar diante das prescrições e orientações religiosas ou práticas sociais instituídas sobre o vestuário feminino.

Sobre o *hijab*, portanto, compreende-se a premissa religiosa de separação das mulheres do mundo, por meio do seu uso, a fim de preservação tanto da dimensão sagrada de seus corpos quanto do encontro com o divino racionalizado na sua vestimenta, mesmo que muitas problematizem a

forma como devem fazê-lo. Porém, a restauração da dimensão religiosa sobre a mulher prostituta, pela ilusão da presença do véu islâmico, devolve a ela o direito de pertencimento à comunidade local, mesmo que não esteja assim reconhecida por seus pares. Assim, a multiplicidade de variações no uso do *hejab* também abarca a pluralidade de mulheres e o domínio que realizam sobre seus corpos e vestimentas.

REFERÊNCIAS

Afary, J. e Anderson, K. B. 2010. *Foucault e a Revolução Iraniana*: as relações de gênero e as seduções do islamismo. São Paulo: Realizações.

Al- Khazzaji, Taleb Hussein. 2012. A mulher: entre a situação histórica e a exclusão social. Tradução e Rveisão Rudaina Choson Abu Abbas e Nasereddin Khazzaji e Habib Abu Abbas. - São Paulo: Centro Islâmico no Brasil – Da orientação do Islam: 23)

Al- Musaui, Sayyed Hashem. 2006. O sistema social no Islam. 1. Ed – São Paulo: Centro Islâmico no Brasil – (Da orientação do Islam: 10)

Ayyatullah, Mortedha Motahari. 2008. A ética sexual no Islam e no mundo ocidental. Tradução e revisão Equipe do Centro Islâmico no Brasil; - 1. Ed. – São Paulo: Centro Islâmico no Brasil – (Da orientação do Islam: 14)

Barbosa, Francirosy Campos. 2017. A centralidade do corpo no Islam (2017). *Icarabe,* página 1. Disponível em https://icarabe.org/node/3036 2017. Acesso em 03 de maio de 2021

Barbosa-Ferreira, Francirosy Campos. 2013. Diálogos sobre o uso do véu (hijab): empoderamento, identidade e religiosidade. *Perspectivas,* São Paulo, v. 43: 183-198

Barbosa-Ferreira, Francirosy Campos. 2007. *Entre arabescos, luas e tâmaras: performances islâmicas em São Paulo.* Tese doutorado, Antropologia, USP.

Barbosa-Ferreira, Francisory Campos. 2009. Teatralização do sagrado islâmico: a palavra, a voz e o gesto. *Religião e sociedade.* Rio de Janeiro, v. 29, n. 1: 95-125.

Barthes, Roland. 1984. *A Câmara Clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Barthes, Roland. 1980. *Sistema da moda*. (Tradução de Lineide do Lago Salvador Mosca). São Paulo, Companhia Editora Nacional / Edusp.

Bouhdiba, Abdulwahab. 2007. *A sexualidade no Islã.* São Paulo: Globo.

Campos, Edson Nascimento e Cury, Maria Zilda Ferreira. 1997. Fontes primárias: saberes em movimento. *Revista Faculdade de Educação.* São Paulo, v. 23, n. 1-2. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-25551997000100016.

Chagas, Gisele Fonseca. 2010. A pedagogia do Islã: aprendendo a ser muçulmano no Rio de Janeiro. In: Barbosa-Ferreira, Francirosy Campos (Org.). *Olhares Femininos sobre o Islã*: etnografias, metodologias e imagens. São Paulo: Hucitec.

Costa, Renato José da. 2013. *A influência dos Ulemás xiitas nas transformaçõespolíticas ocorridas no Irã durante o século XX:* o wilayat al-faqih e o pragmatismo dos aiatolás como inviabilizadores na expansão da Revolução iraniana. - Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

FOAM (Amsterdã, Holanda). 2014. Kaveh Golestan, The Citatel. A conversation between guest curator Vali Mahlouji and Foam curator Kim Knoppers (Catálogo).

Molina, Ana Maria Ricci e Barbosa, Francirosy Campos. 2017. A ética sexual no Islã e no mundo ocidental: interpretando o corpo e o sexo. *Reflexão*, vol. 42, n. 1: 95-111.

Molina, Ana Maria Ricci e Barbosa, Francisory Campos. 2020. *Shahr-e No,* de Kaveh Golestan: uma leitura possível das dimensões política e religiosa de fotos de mulheres prostitutas. Irã, Teerã, 1975-1997. *PROA Revista De Antropologia E Arte*, 2(10): 11-37.

Moreira Leite, Miriam Lifchitz. 1993. *Retratos de Família:* Leitura da fotografia histórica. São Paulo: EDUSP- FAPESP.

Moreira Leite, Miriam Lifchitz. 1994. Leitura da fotografia. *Estudos Feministas*, No. Especial - Colóquio Internacional Brasil, França e Quebec: 130-141

Museu de Arte Moderna (Paris, França). 2014. *Recréer Shahr-e No: la politique intime du marginal* – Archéologie de la décennie finale. Vali Mahlouji: (catálogo).

Paiva, Camila Motta e Barbosa, Francirosy Campos. 2017. Sexo no Islã não é tabu: desejos, prazeres e práticas das mulheres muçulmanas *Reflexão*, volume 42, número 1: 113-124

Paiva, Camila Motta e Barbosa, Francirosy Campos. 2017. Sexo/prazer no Islam é devoção. *Revista Religião & Sociedade,* volume 37, número 3: 198-223.

Rial, Carmen. 2008. Princesas, sufragistas, islâmicas, laicas, onguistas, escritoras - a luta feminista no Irã: entrevista com Azadeh Kian-Thiébaut. *Rev. Estud. Fem.* Florianópolis, v.16, n.1:145-169. https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000100016.

Trainotti Filho, Alcir Mario e Trainotti, Cinthia Ghisi. 2018. *Fontes de Informação* – Indaial: UNIASSELVI.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. O nativo relativo. *Mana,* Rio de Janeiro, v. 8, n. 1: 113-148. https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005.

SITES REFERENTES ÀS FOTOGRAFIAS DE KAVEH GOLESTAN

Archaeology Agents Limited. 2016. *Acquisition - Tate Modern.* Disponível em: http://www.archaeologyofthefinaldecade.com/wp-content/uploads/2020/09/2016-KGE-Prostitute-Tate-Acquisitions.pdf (acessado 31/01/2022).

Mahlouji, Vali. *Archaeology of the final decade. Re-creating the citadel:* Kaveh Golestan and the intimate politics of the marginal. Disponível em: https://valimahlouji.com/archaeologyofthefinaldecade/recreating-shahr-e-no/ (acessado em 31/01/2022).

Mahlouji, Vali. 2015. Prostitute Kaveh Golestan. *Photo London.* Disponível em: https://valimahlouji.com/wp-content/uploads/2020/09/2015-Prostitute-Photo-London-LR.pdf (acessado em 31/01/2022).

Ana Maria Ricci Molina é docente no curso de Psicologia da Faculdade Anhanguera, em Ribeirão Preto, São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado no Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). Possui doutorado em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (Ufscar) e mestrado em Psicologia pela USP. É membro do Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes (Gracias) da USP. E-mail: amrm1amrm@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Submetido em: 15/05/2021
Reapresentado em: 23/08/2021
Aprovado em: 01/09/2021

ARTIGOS

CONTRACULTURA SÔNICA: QUANDO A *GERAÇÃO BEAT* CANTOU *HARE KRISHNA* PARA ESPANTAR O ESPÍRITO WASP

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.183395

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

ARILSON PAGANUS
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-2415-1896
Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, PB, Brasil, 58429-900 – ciencias.sociais.cdsa@graduacao.ufcg.edu.br

RESUMO
Analisamos a sociedade norte-americana dos anos 1950-70 como influenciada e reverberada por uma indomania acentuada e insofismável. Junto a tal indomania, agregaram-se religiões, intelectuais, movimentos alternativos e gurus – destacando-se Swami Prabhupada, o fundador e propagador do movimento Hare Krishna – que eram vistos como refúgios aos olhos de jovens inquietos (estudantes de Columbia, Berkeley, Stanford e San Francisco) que promoveram a *geração beat*. Tais jovens rejeitavam maneiras protestantes de agir e ver o mundo, bem como todo um sistema capitalista voraz que crescia ao seu redor, buscando meios e reveses místicos (exógenos ou nativos) e orientais contra as burguesas e lobotomizadas conformidades sociais e vigentes na América. Por fim, descobrem que a sonoridade dos mantras e toda vibração que ela poderia proporcionar ressoava perfeitamente todo encantamento que precisavam.

PALAVRAS-CHAVE
Counterculture; North America; Hare Krishna; Gurus; Mantras.

ABSTRACT
We analyzed the American society of the 1950s-70s as influenced and reverberated by an accentuated and

unquestionable indomania. Along with such indomania, there were religions, intellectuals, alternative movements, and gurus – among which Swami Prabhupada, the founder and propagator of Hare Krishna movement, stood out – who were seen as havens in the eyes of restless young people (college students from Columbia, Berkeley, Stanford and San Francisco) that promoted the beat generation. Such young people rejected Protestant ways of acting and seeing the world, as well as a whole voracious capitalist system that grew around them, seeking mystical (exogenous or native) and oriental means and reversals against the bourgeois and lobotomized social conformities prevailing in the America. Finally, they discovered that the sound of the mantras and all the vibration that it could provide perfectly resonated all the enchantment they needed.

KEYWORDS
Counterculture; North America; Hare Krishna; Gurus; Mantras.

IMAGEM 1
Ginsberg cantando mantras com os Hare Krishnas [2]

> "Farei uma proposta inicial: todos que ouvem a minha voz experimentem o LSD, pelo menos uma vez – todo homem, mulher e criança acima de 14 anos e em boa saúde. Então, profetizo que nós veremos algum raio de glória ou vastidão para além de nossos seres sociais, de nosso governo e até da própria América, que nos unirá em uma comunidade pacífica. A necessidade política da América são orgias nos parques, no Boston Common,[1] com bacantes nuas em florestas nacionais. Eu já reconheço o que está acontecendo entre os jovens, tanto na realidade quanto na fantasia. Estou, de fato, determinando padrões que incluam alucinógenos, orgias, mantras e magia primitiva como ritual de culto". Allen Ginsberg (apud Goswami 2011, 116-117)

1. Parque central de Boston, no qual, ironicamente, muitos foram acusados de bruxaria e enforcados pelos antigos protestantes.
2. Anthony, Gene. *Ommmmm*. Fotografia, in *New York City: A Photographic* Portrait (Montrouge: John Libbey

O ESPÍRITO WASP

"Hare Krishna, Hare Krishna, Krishna Krishna, Hare Hare, Hare Rama, Hare Rama, Rama Rama, Hare Hare". Junto à entoação desse mantra indiano,[3] amplamente vociferado nos anos 60 e 70 pelos Hare Krishnas[4] e em filmes como *Hair* (um dos símbolos da contracultura norte-americana), Ginsberg profetisa e deseja que as mentes estejam nas alturas, noutros planos e bem conscientes do fútil *American dream*. Ele é um dos protagonistas de nosso script, provocando valores e nos incitando a propor e delinear analiticamente algumas maneiras de pensar e ser de um movimento sem precedentes na modernidade, o qual abraçara o pensar indiano, criando um inimaginável corpo intelectual e subversivo que daria inveja aos românticos alemães ou aos conterrâneos transcendentalistas do XIX; movimentos verossimilhantes em ideias (protesto, retorno à natureza, encarar a economia como sombria etc.)

Aqui, damos chamas aos verbos em contracorrente e permitimo-nos coordenar ideias contrapostas (temporais, espaciais e simbólicas), quais sejam: o mundo norte-americano nas décadas 1950-70 (seguindo-se a datação de Oppenheimer, 2003), que aflorara uma particular contracultura hippie, bem observada e resumida por Marvin Harris (2001, 72) com os seguintes elementos: "novos modos de cantar, rezar, vestir e pensar foram inseridos [neste período] em nome de uma 'contracultura'". E dando-nos maiores detalhes, acrescenta Messeder Pereira (1986, 20-22) que:

> De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. [...] Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente. [...] De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. [...] Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos.

Tratamos do primeiro caso, de um movimento datado e situado historicamente, de uma manifestação de repúdio ao *modus vivendi* WASP (acrônimo

3. Do sânscrito: *man* = "mente", *tra* = "proteger". Mantra, portanto, designa um processo métrico de recitações de versos místicos, encantados ou sacrificiais com finalidades diversas (Monier-Williams, 2002, 786). Gilbert Durand apresenta o mantra como aquele que contém "palavras dinâmicas, fórmulas mágicas que pelo domínio da respiração e do verbo domam o universo". Trata-se, porém, de um isomorfismo das imagens pneumáticas, ou seja, de um reencontro do ar-palavra com a visão da realidade em símbolo (Durand 2002, 155-156).
4. Os Hare Krishnas – que utilizaremos com iniciais maiúsculas para se diferenciar do mantra – como comumente são conhecidos no Ocidente por cantarem um mantra homônimo, fazem parte de uma linha hinduísta, o vaishnavismo, que tem na modernidade uma especial referência ao movimento reformador do filósofo, místico e renunciante bengali Caitanya (1486-1533 E.V.). Religião propagada e registrada nos EUA, em 1966, pelo guru indiano Swami Prabhupada.

para *White, Anglo-Saxon and Protestant*), predominante nos EUA, mas, como dirá Pereira posteriormente, não de uma classe popular ou trabalhadora, senão partindo de uma juventude abastada e intelectualizada, a qual tinha acesso à cultura dominante e "rejeitava esta mesma cultura de dentro". Porém, "rejeitava-se não apenas os valores estabelecidos, mas, basicamente, a estrutura de pensamento que prevalecia nas sociedades ocidentais". E é esta estrutura de pensamento que nos interessa. Estrutura que basicamente resume o que Max Weber (2004) chamou de "ética protestante", a qual, notoriamente, passou a alimentar um "espírito capitalista" com suas ressignificações judaizantes. Ética e espírito, nos anos aqui expostos, repudiados em um só movimento e de dentro para fora.

Para se entender essa efervescência social, portanto muito se utiliza o neologismo "contracultura", o qual fora cunhado pelo já falecido professor emérito de História, da California State University, Theodore Roszak (Shea 1973, 95), que também propagara a ideia de "tecnocracia" como ápice de uma engenharia social devastadora, através da qual tudo passa por um "exame puramente técnico e de manipulação puramente técnica" (Roszak 1984, 20). Técnica que manifesta o reino dos especialistas e impõe "necessidades" ao homem, como também nos advertiu Weber sobre o processo de racionalização ocidental e seus "especialistas sem espírito".

Tudo isto – protestantismo, capitalismo e dominação da técnica –, segundo Weber, produz uma voraz ação racional em relação a fins ou ambição de lucro, que tende a se associar a paixões puramente agonísticas. Um real "desenvolvimento monstro", através do qual não se sabe se surgirão novos profetas ou um vigoroso renascer de velhas ideias e antigos ideais para combatê-lo. O que se sabe é que cabem as palavras aos "últimos homens": esses "especialistas sem espírito, gozadores sem coração" (Weber 2004, 166), ou seja, "os Nada" que iludem os homens através do dispor utilitarista. O que leva ao fato de o progresso dos valores culturais tornar-se uma "agitação insensata a serviço de finalidades indignas" e, ainda mais, "autocontraditórias e mutuamente antagônicas". Parecendo ainda mais insensato "quanto mais ele é tomado como uma tarefa sagrada", tornando-se a cultura, portanto, um "centro absurdo de imperfeição, de injustiça, de sofrimentos [...], futilidades" (Weber 1979, 407).

Sistema que reverbera, em antítese, o que Marcuse (1987) chamará de luta pela vida ou luta por Eros, e esta será uma real luta em contracorrente, em contracultura.

Assim sendo, o termo "contracultura" nos permite limitar todo o contexto sem outras e maiores definições, sem a necessidade de esmigalhar inúmeras teorias sobre cultura, transculturalismo, metacultura, *kulturkritk* ou multiculturalismo. De toda forma, para o nosso foco também se pode

pensar no termo *vacocultura*, sendo *vac* (do sânscrito) a Deusa védica da fala, a qual está nos poetas, visionários e cânticos místicos, portanto uma cultura que representa bem o canto dos poetas aqui expostos.

Pois, quando se aproxima a lente junto às imagens e matrizes refletidas dos tempos hippies, vê-se ideias advindas de costumes indianos por todos os lados, que nos EUA desembarcaram e instauraram identidades, comportamentos e escolhas mágicas. E vemos que surgem "novos profetas" com "antigos ideais" e novos transcendentalismos com antigo romantismo. Parece um ciclo que se ingressa e reingressa com ideias que abalam, com sons que rasgam véus.

> Pode-se falar, neste sentido, de "regrediência", como volta em espiral de valores arcaicos enlaçados com o desenvolvimento tecnológico. Estou propondo, atualmente, um outro termo: "ingresso" [...]. Entrar (in-gresso) sem progredir (progresso),[5] eis o que parece estar em jogo para as nossas tribos contemporâneas. Elas não têm a esperar um fim, um projeto econômico, político, social, a realizar. Elas preferem "entrar dentro" do prazer de estar juntos, "entrar dentro" da intensidade do momento, "entrar dentro" da fruição deste mundo tal como ele é (Maffesoli 2007, 98).

O que deixa a entender que tal movimento é muito mais do que um embate ou afronta, mais do que um sincretismo de culturas, mais do que pluralismos ou comparações, mais do que resistências e muito mais do que evasões do consumismo ou escape do culto à futilidade. Tudo isto está neste "pacote social", mas vai além, tornando-se um retorno, uma repaginação, uma revolução das práticas naturais e sensíveis humanas, uma busca pelo canto que dá vida, o que provocou um olhar mais atento para mundos do Leste que agora se buscava ou novamente chegava. Surgindo, enfim, uma *(alter)nativa*, espécie de *woodcutter* ou *woodstock* anticapitalista, bem *wood*, bem *paganus*: o som do Leste.

Buscava-se quem se é, agarrava-se ao que libertava e a um recompor com reencantamento, e tudo isso com a ajuda e acréscimo da *ahiṃsā* ou não-violência, *ganja* (maconha com propósito espiritual), *jaṭā* (cabelo longo em *dread*), incenso, yoga, vegetarianismo, mantras e outros elementos indianos que muito influenciaram toda uma geração – incluso o movimento Rastafari[6], também presente nesse contexto. Mas o mantra será, de fato, o seu emblema máximo, o contagiante, o frenético, o turbilhão da consciência que tanto se queria, o *summum bonum* de uma arte capaz de suplantar o caos agenciado pelo espírito WASP.

Delineia-se, portanto a sociedade norte-americana dos anos 1950-70 e suas premissas, marcas, vasos comunicantes e reverberações de uma

5. No sentido materialista do termo.
6. Relação bem documentada pela etnógrafa Linda Aïnouche no *Dreadlocks Story* (2014).

indomania acentuada e insofismável. Junto a tal indomania, agregaram-se religiões, intelectuais, *swamis* (renunciantes) e gurus indianos – tais como vedantistas e Hare Krishnas – que se pretendiam ou eram vistos como alternativas aos olhos da geração *baby boomer*.

Inicialmente, façamos um exercício imaginário-comparativo com algumas citações sobre os renunciantes indianos, ou como lhes chamavam os gregos, os gimnosofistas, e tentemos, sempre que se citar essa categoria indiana, substituí-la por hippies ou intelectuais da contracultura.

Sobre esses gurus, nos informa Louis Dumont (1993, 37-38):

> O homem que busca a verdade última abandona a vida social e suas restrições para consagrar-se ao seu progresso e destino próprios. Quando ele (o renunciante) [hippie] olha para trás de si, para o mundo social que abandonou, vê-o a distância, como algo desprovido de realidade, e a descoberta do eu confunde-se para ele, não com a salvação no sentido cristão, mas com a libertação dos entraves da vida, tal como é vivida neste mundo.

Huston Smith acrescentará, em um tom de elegância intelectual, que os renunciantes (e imagine o hippie ou agente contracultural), longe de quererem "ser alguém", permanecem:

> Uma não-entidade completa, na superfície, para unir-se a todos na raiz [...]. A vida externa que melhor se adapta a essa liberdade total é a do mendicante sem lar. Outras pessoas buscarão a independência econômica na velhice; o *sannyasin* [renunciante, assim como o hippie] propõe uma ruptura total com toda a economia. Sem lugar fixo na Terra, sem obrigações, sem meta, sem pertences, as expectativas do corpo são iguais a zero. Também as pretensões sociais não encontram solo onde brotar e interferir. Nenhum orgulho permanece naquele que, com a tigela de mendicante na mão, se encontra na porta dos fundos da casa de quem um dia foi seu servo, e nunca trocaria os papéis (Smith 1997, 66).

No entanto, e ainda utilizando Dumont como debatedor nessa comparação, podemos ampliar os conceitos, as práticas e os imaginários desse renunciante indiano ou do hippie, observando que, tanto o hippie quanto o renunciante ou *swami*, por estarem "fora do mundo" (como dirá Weber) ou "mortos socialmente", se fecham na ideia de indivíduo. Com a ressalva, obviamente, de que esse "indivíduo" (indiano ou hippie) está impossibilitado de erigir a individualidade como valor, pois a absoluta interdependência inerente na hierarquia das castas ou no mundo contracultural o impede de ter tal visão ou desejo individualista. E indo ainda mais fundo no imaginário de ambos, observamos que a motivação voltada para a renúncia, cada um à sua maneira, está atrelada à ideia de tornar-se um indivíduo "fora do mundo", para assim libertar o próprio mundo, e não para satisfazer sua condição de indivíduo.

Dumont e Smith parecem nos dizer: se você deseja ser um indivíduo, seja um renunciante ou um hippie, mas saiba que, ao se tornar um indivíduo nesse contexto e com tamanha ousadia, tornar-se-á um indivíduo "espiritualmente" responsável por todos. Assim tentaram (e tentam) fazer os *swamis* que no Novo Mundo chegaram e todos que, de uma forma ou de outra, seguiram seus passos ou simplesmente neles se inspiraram.

Como complementa Eric Hobsbawm (1995, 323), esta cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural na acepção mais ampla de uma revolução, seja nos modos e costumes, seja no gozo do corpo ou transe, seja na arte, formando cada vez mais um clima respirado por homens e mulheres urbanos, mas que rejeitavam o desencantamento ou as maneiras de agir e ver o mundo ao seu redor. Não obstante, buscando meios e reveses místicos e orientais contra a enclausurada, burguesa e lobotomizada conformidade social vigente, WASP. Sobre o fato, expressar-se-á Victor Turner (1974, 137-138, grifos do autor):

> São os membros "audaciosos" das categorias de adolescentes e jovens adultos – que não têm as vantagens dos *rites de passage* nacionais – que "optaram" por fugir da ordem social ligada ao "status" e adquiriram os estigmas dos mais humildes, vestindo-se como "vagabundos", ambulantes em seus hábitos, "populares" no gosto musical e subalternos em qualquer ocupação casual de que se incubam. Valorizam mais as relações pessoais do que as obrigações sociais [...].

Turner parece resumir um cenário de renunciantes indianos, de seus desejos e comportamentos, o voto de pobreza de intelectuais que tanto contagiou budistas e depois se espalhou grosseiramente pelo Ocidente com os monacatos. Mas ao contrário destes últimos e da ascese do acúmulo puritano, a contracultura retoma à vida/renúncia original indiana: sem muros pietistas, desejando consciência expandida, minimalismo, não ficar presa às correntes econômicas ou partidos-empresas, escapar de uma engrenagem aliciante e alienante, conhecer o corpo profundamente, realizar que no sexo está o maior dos poderes, purificar a mente com alimentação natural e, para tudo isso, mergulhar na arte e ser consciente de si. De alguma forma, portanto a casta dos intelectuais da Índia antiga, através dos mestres indianos modernos que ali chegaram, caíram como uma luva para quem do desencantamento do mundo ou dos cárcere protestante-capitalista se evadia.

CONTEXTO E PROTESTO

Tais cárceres mentais e sociais são verificáveis em todas as ações e padrões institucionais burgueses: no núcleo familiar conservador, na educação repressora, na dissimulada laicidade conformista, nas guerras mantenedoras de padrões de consumo e nas sementeiras protestantes que a tudo isso mantém, espalhando-se pelas florestas de pedra a divinizar o trabalho explorado e expropriado, a usura e o acúmulo de excedentes.

Uma avassaladora avalanche da ambição de lucro que mata mundos e mentes. Diante dessa avalanche, exortará Weber (2004, 156-157):

> [...] a valorização religiosa do trabalho profissional mundano, sem descanso, continuado, sistemático, como o meio ascético simplesmente supremo e a um só tempo a comprovação, a mais segura e visível, da regeneração de um ser humano e da autenticidade de sua fé, tinha que ser, no fim das contas, a alavanca mais poderosa que se pode imaginar da expansão dessa concepção de vida que aqui temos chamado de 'espírito' do capitalismo.

O que, em nossos tempos – e Weber prenunciara isto –, podemos denominar de espírito WASP, Disneyfication (Kehoe 1991) Coca-colonization (Wagnleitner 1994) ou McDonaldization (Ritzer 2009). Eis o fio condutor que desvela uma especificidade racional do desenvolvimento ocidental, e que aqui se encaixa o "espírito" do consumo e a sancionada "ética" iconoclasta e puritana. Tudo isso é o que podemos vislumbrar como sendo o *ethos* e o berço da vida tecnocrata, mecanicista ou desencantada da cultura americana; este real pesadelo para os hippies e perda de sentido para os hinduístas. Mas porque um pesadelo e uma perda de sentido? Explicar-nos-á melhor Colin Campbell (1997, 20):

> O próprio Ocidente, entretanto, não mostra mais um entusiasmo similar por seus próprios valores e crenças [...], é no próprio coração do Ocidente que a "ocidentalização" está enfrentando seu desafio mais selvagem, um desafio que está sendo suportado por uma perspectiva que é, em essência, "oriental". Isso está ocorrendo porque aquele paradigma dominante, ou "teodiceia" que serviu tão efetivamente ao Ocidente por dois mil anos, finalmente perdeu seu controle sobre a maioria da população na Europa Ocidental e na América do Norte.

Unindo novamente tais inferências e pensamentos a Weber, surge um paradoxo moderno: o alargamento de uma racionalização instrumental – motor que supostamente libertaria os seres das sombras irracionais do pensar mágico – que agora culmina na criação de um cárcere e couraça de aço para si, gerando um interior no qual os sentidos da vida e da liberdade se dissipam e se desmancham no ar.

Segundo Weber, será a ascese puritana, ao se transferir das celas dos mosteiros católicos para a vida profissional e secular, a mola mestre que passa a dominar a moralidade voltada para o mundo (intramundana) e ordenar o cosmos econômico da maquinaria e dos homens-máquinas. Mola que transforma o trabalho cotidiano e metódico em um dever religioso, e no melhor feitio para se cumprir as vontades materialistas de um deus déspota. Fator que, hoje, complementa Weber (2004, 165), "determina com pressão avassaladora o estilo de vida de todos os indivíduos que nascem dentro dessa engrenagem [...] e talvez continue a determinar até que cesse de queimar a última porção de combustível fóssil". Weber ainda observa

que possivelmente o espírito capitalista tenha se safado desse arrimo ou rija crosta de aço moldada pela ética puritana, mas também defende que mesmo com o aparente empalidecimento dessa rósea galhardia, vê-se seu fantasma no *ethos* burguês – mesmo que os puritanos tenham fracassado ao quererem usufruir de dois "senhores", sucumbindo às tentações judaizantes dos prazeres da riqueza –, rondando a vida de todos e de tudo.

Weber acrescentará que tal efeito também se deu com o acúmulo de riquezas da ascese judaica ou monacal católica, mesmo antes da cisma, ora cedendo ao enobrecimento, ora subjugando ou renovando o efeito secularizante dos haveres, mas:

> [...] Aqueles vigorosos movimentos religiosos cuja significação para o desenvolvimento econômico repousava em primeiro lugar em seus efeitos de *educação* para a ascese, só desenvolveram com regularidade toda a sua eficácia *econômica* quando o ápice do entusiasmo *puramente* religioso já havia sido ultrapassado, quando a tensão da busca pelo reino de Deus começou, pouco a pouco, a se resolver em sóbria virtude profissional, quando a raiz religiosa definhou lentamente e deu lugar à intramundanidade utilitária (Ibid, 160, grifos do autor).

O afã pelo lucro protestante, portanto, sobreviveu e continua a alimentar os ditames econômicos capitalistas, no entanto, atualmente vê-se o mesmo afã irresistivelmente passando do mero lucro e enriquecimento (ou da coerção à poupança) ao exacerbado costume da deglutição de bens frívolos, e sem mais nenhuma contenção ou rédea que pese sobre os ombros, como que ganhando "poder crescente e por fim irresistível sobre os seres humanos como nunca antes na história" (Ibid, 165). Isso representa a vitória e sobreposição de um espírito solvente, que agora dissimula as muletas materiais protestantes, mantendo-as como sombras subjetivas para o homem continuar motivado ao trabalho árduo, já que as máquinas não podem parar e o consumo da "novidade" nunca cessar.

Noutros termos, o espírito de uma boa ala americana e sua incondicional doutrina yuppie: da "distância de deus e da falta de valor de tudo quanto não passa de criatura, esse isolamento íntimo do ser humano, explica a posição absolutamente negativa do puritanismo perante todos os elementos de ordem sensorial e *sentimental* na cultura [...]" (Ibid, 96). Aqui, Weber parece decifrar tudo que a contracultura sente na pele e na mente, já que tal espírito transpira "pensamentos convenientes" e cheios de moralismos a saturarem o individualismo (Maffesoli 2007, 97). O que provocara, em nossos tempos, a reação da potência societal de uma "centralidade subterrânea", como dirá Maffesoli, que aflora investidas inversas: com sensorialismo artístico e gosto pelo belo, tribalismo dionisíaco e acentuação do "arcaico" com dimensão comunitária.

Na contracultura americana há a percepção, assim sendo, de que o Ocidente é impermanente, mega conservador, racionalmente doentio e todas as suas estruturas sociais causam e se aproveitam do caos. Mas que, mesmo diante de tamanho desencanto, uma saída é possível, já que existem sociedades e ideias mais sólidas, mais antigas e vibrantes que podem ensinar ou inspirar outro caminho. Interessa-se pela sutileza da expressão profunda de um mundo alternativo, que, circunstancialmente, desde a descoberta de sua existência, vagarosa e profundamente chega e vibra, apresenta-se e canta, e canta, e canta.

Todavia, mesmo sem presenciar o otimismo futuro da cognição hippie, Weber, diante desse desencanto, delimita um caos quase indelével para tudo aquilo que foi e está sendo construído pela ascese puritana, já que "ela fez a cama para o '*homo oeconomicus*'" e seu desenfreado capitalismo instrumental com mórbidas sombras religiosas (Weber 2004, 158). Mas a contracultura está cansada de tudo isso, e se concentra determinantemente no anticonsumismo, na quebra do *habitus* cristão e no psicodelismo da mente, do sexo e da arte. Fatores que inibem, ao menos para o momento e internamente, todo o alicerce ou arcabouço WASP.

No entanto, o "espírito" WASP está aí, sem ou pouquíssimo esvaimento de seu individualismo desiludido e de coloração sanguinária, conservando-se, via capital e afã pelo trabalho divinizado, a quimérica tentativa (e herdeira do judaísmo) de se subjugar o mundo para desvalorizá-lo. Como nos informa Louis Dumont (1993, 43), "o valor infinito do indivíduo é, ao mesmo tempo, o aviltamento, a desvalorização do mundo tal como existe". E dentro do contexto ocidental, esse individualismo é um valor, um valor como outro qualquer: adquirido, coercitivo e contagioso, mas também, e eis seu cerne particular, desencantado.

Seu poder, no século XX, transfere-se para a indústria cultural, ampliando o seu controle sobre mentes (ainda passivas e) desiludidas com as guerras e as promessas do iluminismo e do cientificismo, o que gera epidemias de consumo sem precedentes levando Sérgio do Carmo a concluir: "naqueles anos, o mundo descobria um novo medo: a ameaça permanente da guerra nuclear. Mas a prosperidade gerada nos anos do pós-guerra [e devido à guerra] criara nos Estados Unidos um clima de conforto e de euforia consumista que indiciava novo ritmo de vida" (Carmo 2000, 29); e de uma vida que agora se pretendia globalizada.

Globalidade que reverbera naquilo que Erich Fromm chama de "narcótico cultural" e Adorno de "monopólio cultural" ou "barbárie da indústria cultural", a qual está atrelada, como nos confirmou Weber antes deles, ao desenvolvimento da tecnocracia que priva o espírito humano de autonomia, prendendo-o ao mecanismo do mercado e no veredito da oferta e

da procura. O que provoca, inevitavelmente, um "tributo a uma qualidade sem utilidade e ainda sem curso" (Adorno 1985) que, por conseguinte, converte-se em ilusório poder de compra sem *beruf* ou "sentido" para a vida, senão como simples terapias inconstantes e recicladas, destruidora do livre pensar. Em outras palavras, uma total alienação do homem, que agora possui uma identidade com código de barras: o *homo consumens*. Adorno adverte que, com tais impactos narcóticos da indústria consumista, "podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los", sendo cada qual "um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso" (Ibid, 105).

Para os protagonistas da contracultura, tudo isso é um lado podre humano que está morrendo, como assim adverte Stephen Prothero (1991, 209):

> De alguma forma, *The Declien of the West*, de Oswald Spengler, um livro que os *Beat* estudaram e discutiram no final dos anos 1940, poderia ajudá-los. Inspirado pelo apocalipcismo de Spengler, os *Beat* anunciam a morte do deus tribal do materialismo e da mecanização americana. "Há um deus morrendo na América", proclamou Ginsberg. E seguindo a visão cíclica da história de Spengler, profetizaram que uma nova divindade estava surgindo dos destroços.

E os valores e Deuses alternativos indianos calhavam como uma luva para reverter a cultura e novamente recolocar o ócio no lugar do negócio, freando-se a neurose do consumo e a associação do ter com o ser.

Porém, o que diferencia o consumo básico do *homo consumens*? Nos informa Erich Fromm que este último vive para o consumo e do consumo, tendo-o como alívio da ansiedade, insegurança, desespero e depressão, subjacentes ao nosso modo de ser e pensar. Diz ele:

> Uma pessoa deprimida sente como que um vazio em suas entranhas, sente como se estivesse paralisada, como se lhe faltasse o que é preciso para agir, como se não pudesse mover-se adequadamente por falta de algo que poderia pô-la em movimento. Se consome alguma coisa, a sensação de vazio, paralisia e debilidade pode abandoná-la temporariamente e, nesse meio tempo, será capaz de sentir: afinal de contas, sou alguém; tenho algo dentro de mim; não sou uma coisa vazia. Enche-se de coisas para expulsar seu vazio interior. É uma personalidade passiva que pressente ser pouca coisa e reprime essas suspeitas, tornando-se *homo consumens* (Fromm 1986, 15-6).

Eis a neurose moderna, já que produzir e consumir tornou-se uma tendência válida e ovacionada pelos nichos sociais que vivem sob a tutela de "narcóticos culturais". Emotivamente se produz vazios nunca pensados, já que, agora, os sentidos da vida e os Deuses foram apagados pelo modo tecnocrata, restando o mundo das aparências que aceleram os túmulos (internos e externos)

Frente a todo esse sistema *American dream*, surgiram poetas, artistas e intelectuais que visavam um anonimato a lhes privar de direitos e deveres de um *homo consumens*. Conclamava-se o viver de uma verdade oriental e nativa norte-americana, em torno de seus cabelos longos, faixas coloridas na cabeça, penas de pavão, místicas de "olhos de deus", missangas, minissaias, abolição do sutiã, rejeição de símbolos e hinos nacionais, rupturas diante do racismo, do especismo e da homofobia e esmero uso de flores nos cabelos, do esoterismo e da construção de comunidades rurais alternativas. As jaquetas substituíam às gravatas e o sexo e a nudez jogavam a culpa no lixo. Em suma, uma "desrepressão" dos afetos. Com roupões longos, ingeriam antigos e novos alucinógenos, defendiam o pacifismo e o ambientalismo e fazia-se uso das músicas *underground*, folclóricas e orientais com seus respectivos instrumentos. Enfim, várias tentativas de reavivar maneiras de ser e pensar ao estilo pagão e pré-moderno, bem longe de qualquer doutrina WASP.

Marcuse defende que a estética, unida à afetividade, possui uma acuidade basilar, uma vez que elas admitem percorrer e experimentar a natureza em si, abolindo o homem da visão apregoada e infligida pelo *homo consumens* (Marcuse, 1987). Em epítome, explana Sérgio do Carmo (2000, 29):

> O que significava para um jovem descontente morar num país que se orgulhava de ter a maior classe média do mundo? O mal-estar era causado pela tirania das massas, pela tendência a formar rebanhos de cidadãos medíocres. Inconformados, os escritores da chamada *beat generation* buscavam refletir sobre a multidão solitária absorvida pela ânsia de segurança, pela submissão generalizada, pelo conformismo e pela necessidade de identificação com a imagem que a sociedade exige de cada um. Contra essa crítica, a imprensa cunhou o termo *beatnik*, fusão de *beat* mais *nik*, terminação da palavra *Sputinik*, o primeiro satélite soviético lançado no espaço em 1957. Designava os rebeldes jovens americanos aludindo à suposta simpatia pelas ideias esquerdistas e revolta contra o conformismo.

Marcuse também pensa nessa probabilidade de uma subversão na sociedade industrializada, agora desencadeada por aqueles que abdicam a ordem do trabalho como comportamento, como um fim em si mesmo, dentro da juventude e entre os artistas, ou seja, envolto dos que permanecessem motivados a deixar-se levar por um plano de sintonia entre a arte e a vida, ou resistir por um "princípio de realidade não-repressivo" (Marcuse, 1987). Desta forma, a arena de luta não mais aconteceria entre o capital e o trabalho, como ambicionou Marx, mas entre aqueles que estariam aparelhados a amainar o trabalho e sintonizá-lo com um espectro estético do mundo, como bem tentam fazer os hippies, intelectuais alternativos e toda a contracultura norte-americana.

GURUS, PSICODELISMO, MANTRAS E HARE KRISHNAS

A arena se transformou em pacifismo, ambientalismo e romantismo para se purgar do WASP: privilegiando a natureza e seu código de linguagem, ao invés de uma religiosidade institucional; a individuação comunal perceptiva, ao invés de dogmas; e o homem instintivo, ao invés de morais puritanas. Assim, conectando-se à natureza, usou-se o instinto em comuna e entoou, cantou e ressoou.

Surgiram vozes dissonantes como a de Scott Mckenzie, através da música *San Francisco* no álbum *The Voice of Scott McKenzie* (1967). Assim como apareceram os consagrados The Byrds, The Grateful Dead, Jefferson Airplaine, The Doors, Steely Dan, Morphine, a aguda e irreverente Janis Joplin, o mago Jimi Hendrix, o autodidata e prodígio Bob Dylan, Lou Reed, Patti Smith e Neil Young. Além do jornal de Haight-Ashbury, *The San Francisco Oracle*, e um diário psicodélico clandestino publicado em 12 edições (20 de setembro de 1966 a fevereiro de 1968) pelo editor Allen Cohen (1940-2004) e o diretor de arte Michael Bowen. Este último chegou a exortar trechos como: "suspeitamos de seu deus [norte-americano] que nunca faltou com vocês – sempre amoroso, um Cristo sem falha humana. A terrível verdade é a de que Cristo carregava consigo o inferno, e cada um de vocês tem um inferno, uma escuridão" (apud Goswami 2011, 117).

Unido a tudo isso está o guru do LSD, o professor Ph.D. de Harvard, psicólogo e neurocientista Timothy Leary (1920-1996), o qual inspirou a música *Come Together* e participou do famoso vídeo-hino *Give Peace a Chance* de John Lennon. Leary está na letra de *The Seeker* do The Who, em *Let the Sunshine In* do filme *Hair*, no título de uma música da banda de heavy metal norte-americana Nevermore *(álbum Nevermore*, 1995) e da banda sueca Tiamat ("*Four Leary Biscuits*", no álbum *A Deeper Kind of Slumber*, 1997), dentre outras aparições notáveis. E embora tenha sido um dos fundadores da psicoterapia psicodélica, com uso de alucinógenos, foi expulso de Harvard (6 de outubro de 1966) após fazer uma experiência com toda a sua turma de estudantes (Johnson e Richards 2008, 606).

Leary (1990, 11) defendia que a experiência psicodélica era uma viagem a novos realismos da consciência, sem limites para os seus alcances, seja com a percepção da linguagem, do espaço-tempo, do ego e da própria identidade.

No ritmo de Leary, o ativista anarquista Abbie Hoffman (1936-1989), cofundador (junto com Jerry Rubin, Anita Hoffman, Nancy Kurshan e Paul Krassner) do movimento *Youth International Party* ou *Yippies* (1967),[7] tam-

7. Esse *Partido Internacional da Juventude*, cujos membros eram conhecidos como *Yippies*, voltava-se para o desdobramento da liberdade de expressão e do ativismo antiguerra dos anos 1960.

bém notório como um dos maiores ícones da contracultura, enviou pelo correio, junto com outros amigos, no dia de São Valentim (Dia dos Namorados nos EUA, 14 de fevereiro) de 1967, três mil envelopes com baseados de maconha para moradores de Nova Iorque, escolhidos aleatoriamente na lista telefônica. Anexo aos papelotes havia uma carta que dizia: "Feliz dia de Valentim. Este cigarro não contém ingredientes que causam câncer. Ele foi fabricado com 100% de pura maconha. [...] Mas, obs.: apenas por possuir em mãos este item, você pode pegar cinco anos de prisão" (Hoffman 1998, 190).

Apesar de tudo isso, a mídia norte-americana só passou a dar total atenção à contracultura a partir de 14 de janeiro de 1967, com a ativação do festival musical (com a presença de mais de 20.000 pessoas) *Human Be-In*, no Golden Gate Park, em San Francisco. Este festival seria o "nascimento" da contracultura em grandes proporções, conseguindo reunir tribos e filosofias diversas. Durante o festival, Leary, diante de milhares de espectadores, pronunciou sua famosa frase: "ligue-se, sintonize-se, liberte-se", a qual se tornou um grande slogan da contracultura. Cesar Carvalho (2002) assim a exprime:

> O slogan tem um sentido preciso: ligar-se é o ato de ingerir qualquer substância alucinógena, o que significa realizar um mergulho introspectivo, possibilitando o acesso a múltiplos e diferenciados níveis de percepção; o sintonizar-se denota a necessidade de uma busca harmoniosa e interativa com o mundo exterior, baseada nas novas perspectivas internas, e o libertar-se designa a autoconfiança adquirida com a descoberta das singularidades pessoais. Assim, o slogan de Leary vai ao encontro dos anseios milenares que certas drogas propiciaram a seus usuários no decorrer da história [como bem evidente na Índia].

Dirá Gayathri Prabhu (2013, 11, grifos da autora):

> Aqui [no festival *Human Be-In*], eles [Ginsberg e Gary Snyder] perfomaram o rito hindu de *pradikshina* (circumambulação geralmente feita em torno de uma deidade nos templos) [...] e, assim, a todo o evento foi concedido o status de um encontro em peregrinação. Por meio de tais atuações, a busca individual e experiencial do (*Beat*) poeta foi conscientemente compartilhada e transformada em um espaço comum [...].

Três dias depois, em 17 de janeiro de 1967, Ginsberg, acompanhado de dezenas de hippies, saudou o fundador dos Hare Krishnas no Ocidente, Swami Prabhupada, na ocasião de sua primeira visita à California, com um buquê de flores no aeroporto de San Francisco (Muster 1997, 25). E apesar de não ser simpatizante de duas ideias advindas de Prabhupada, por ser o *swami* contrário à prática sexual sem compromisso e aos alucinógenos, algo que Ginsberg defendia com apreço, o poeta simpatizava de tudo o mais, principalmente de sua erudição, alegria mística e a ousadia de pregar uma vida simples com pensamento elevado (via mantras). Ou

seja, para o *swami*, ser espiritualista significava ser musical. É o que Tomas Turino (2008) chama de "arte participativa".

Ginsberg se enamorava das frases chamativas de folhetins do *swami*, tais como: "fique chapado pra sempre, pratique a consciência de Krishna!" ou "imagine só uma sala cheia de LSD. A consciência de Krishna é assim", o que demonstrava qual era o seu público-alvo (Hann 2008, 70-71). Ginsberg também sempre cantou o mantra *hare krishna* publicamente, como parte de sua filosofia de vida (Brooks 1992, 78-79), recomendando-o para proporcionar grandes estados de êxtases (Szatmary 1996, p. 149) e reconhecendo que tal mantra era a maior dádiva que o *swami* doara aos norte-americanos e uma verdadeira arma contra as mazelas da guerra e do consumismo. O *swami* sempre alertara ser este mantra uma poderosa bomba contra a castração da consciência e mais expansivo e libertador que qualquer outra prática. Não por outro motivo, tal mantra está bem evidente no filme *Hair*, emblema da sétima arte sobre a contracultura.

Turino chamará tudo isso de processo de transformação musical através da desterritorialização da cultura, ou seja, expressões que foram deslocadas de seus locais de origem e disponibilizadas para pessoas geograficamente distantes. O que leva, complementa Turino (2008, 118), a uma formação cultural cosmopolita *trans-state*.

Para tanto, Mark Slobin adotou o termo "intercultura", referindo-se ao "alcance amplo e expansivo das forças musicais que cruzam fronteiras" (1992, 42). Dos três tipos de intercultura que ele visualiza – industrial, diaspórica e de afinidade – é a intercultura de afinidade que mais se sintoniza em nosso caso. Os grupos que produz, os quais Slobin caracteriza como "círculos encantados de músicos com ideias semelhantes e atraídos magneticamente para um determinado gênero que cria laços expressivos fortes", servem como "núcleos para unidades flutuantes de nossa atmosfera social, pontos de orientação para viajantes cansados que procuram um lar cultural" (Ibid, 73). Os tons básicos e subculturais dessa caracterização a tornam duplamente adequada aos tipos de redes contraculturais que apresentamos aqui.

Já Tullia Magrini (2000) baseia-se no conceito de "grupos sonoros", formados por pessoas que escolhem uma determinada música ou canto, principalmente porque identificam uma parte de si mesmas com os valores que conectam a essa música. Novamente, embora tais grupos possam coincidir com grupos étnicos, geracionais ou sociais, dentro de uma determinada sociedade, eles também podem ser transnacionais e, crucialmente, permanecem abertos, agindo como comunidades voluntárias de consentimento (em oposição às comunidades de descendência prescritas). De forma semelhante, Veit Erlmann (1998, 12) adapta a noção de

Kant da comunidade estética, que se forma e se desfaz com base no gosto, aplicando-a a todas as formações sociais, afiliações soltas, agrupamentos neotribais e aos grupos de culto de indivíduos que flutuam livremente ou que não estão ancorados em estruturas rígidas de controle, *habitus* e filiação. Erlmann também descreve sobre como os estilos de *world music* "se tornam demarcadores da comunidade através da formação de laços afetivos entre lugares dispersos" (Ibid, 12), como bem se verifica no período da contracultura.

Tais temas, de ritual, celebração e construção de identidade intercultural em torno do som, são recorrentes em Turino, o qual oferece uma exposição eloquente das maneiras como a música é socialmente significativa. A tese central de Turino, portanto compartilha a proposta de que "a música não é uma forma de arte unitária, mas [...] este termo se refere a tipos fundamentalmente distintos de atividades que atendem a diferentes necessidades e maneiras de ser humano" (Turino, 2008, 1). Fazer música dessa maneira leva a um tipo especial de concentração nas outras pessoas com as quais interagimos por meio do som e do movimento e na atividade em si e por si mesma. Essa concentração elevada nos outros participantes é uma das razões pelas quais a música intercultural é uma força tão forte para a ligação social. E essa performance participativa é a mais democrática, menos competitiva e menos hierárquica, o que equivale dizer que "não se encaixa bem com os mais amplos valores culturais da formação capitalista-cosmopolita, onde a competição e a hierarquia são proeminentes e a obtenção de lucro é muitas vezes o objetivo principal". Esta é, por si só, uma razão pela qual as atividades participativas existem "abaixo do radar da corrente oficial e da atenção popular nas sociedades capitalistas".

E participativo será o movimento Hare Krishna, que iniciara suas atividades em Nova York em 1966, reforçando a Índia como destino de peregrinação, ícone sagrado e berço de um pensamento ímpar, assim como acontecera com o transcendentalismo norte-americano após contato com a filosofia indiana, mas agora com a possibilidade de um contato mais rápido, "direto" e sonoro. Na verdade, como nos aponta Dale Riepe (1970, 273), a Índia exerceu mais influência no pensamento filosófico estadunidense do que qualquer outra cultura não-ocidental.

Além do professor Leary e do filósofo britânico Alan Watts, Ginsberg (2002, 36) pretendia incorporar Swami Prabhupada no grande canto da ideologia hippie, e, para tanto, organizou o *Mantra Rock Dance* (29 de janeiro de 1967, quinze dias após o *Human Be-In*), realizado no Salão Avalon, em São Francisco, com as participações de Big Brother and the Holding Company, Jefferson Airplane, The Grateful Dead, Janis Joplin e Moby Grape, e com uma audiência de aproximadamente 3.000 hippies (Bromley 1989, 106,

Chryssides 2006, 213). Segundo Kimmo Ketola (2004, 304), o palco fora tomado por muitas luzes, fortes incensos e uma atmosfera sensorial gigantesca. E após duas horas de música pesada, entra o *swami* com enormes guirlandas de flores, recebendo chuva de pétalas e aplausos dos hippies e roqueiros, como um verdadeiro popstar. E para incrementar sua entrada, projetaram muitas imagens do ícone Krishna, enquanto Ginsberg toma o microfone e fala, ao lado do *swami*, acerca do mantra *hare krishna*. Após breves explicações, Ginsberg começa a tocar o harmônio e cantar o mantra, o que provocou uma exaltação entre todos. E logo se via milhares de hippies dançando e gesticulando com o *swami* e aos passos dele. Frenesi mântrico que durou quase duas horas.

Para Ketola, serão estes frenesis mântricos, públicos e frequentes, verdadeiros festivais-rituais que serão estigmatizados pela percepção americana e acadêmica de que os Hare Krishnas são uma religião ou filosofia de vida típica da contracultura. Diríamos até que com muito *beat*.

Ginsberg fazia questão do acompanhamento deste e de outros mantras durante suas leituras de poesia e entrevistas, utilizando-se, muitas vezes, um dos instrumentos musicais preferidos de Swami Prabhupada, o harmônio. Além do mantra *hare krishna*, costumava recitar o famoso *Bhagavati Prajñāpāramitā Hrdaya* Sūtra ou simplesmente "sūtra do coração",[8] incluso na letra e com *backing vocal* de sua autoria em *Ghetto Defendant* (1982), da banda de punk-rock inglesa The Clash.[9] Pois, segundo o próprio Ginsberg, seus protestos também são religiosos, chegando a afirmar que "*Uivo* [livro de 1956] é uma 'afirmação' pela experiência individual de Deus, sexo, drogas, absurdo" (Ginsberg 1976, 21), expondo que "os poemas são religiosos e eu queria que fossem" (Ibid, 32).

Mas, de onde ele tirou a ideia de que tais festivais sônicos seriam a melhor forma de combater o espírito da América bélica e consumista? Cinco anos antes de toda essa efervescência com festivais nos EUA, Ginsberg, com 37 anos, viajou para a Índia, onde ficou por dois anos. Era o início da década de 1960 e numa Índia cheia de iguais protestos. Era a época dos *Hungryalists* na Bengala, por exemplo, um grupo de poetas *antiestablishment*, liderado pelo poeta, dramaturgo e romancista Malay Roy Choudhury. Em 1962, Choudhury hospedou Ginsberg na sua residência em Calcutá por alguns dias – dias que certamente ensinaram a Ginsberg como lutar artisticamente, no sentido de atrair não apenas com palavras, mas uni-las a gestos, sons e símbolos. E nada melhor do que a cultura indiana e seus poetas rebeldes para lhe mostrar isso. O que os *Beats* eram para a América, os *Hungryalists* ou *Hungry Generation* eram

8. Os *sūtras* são discursos sagrados budistas, e este em particular faz parte da escola budista *Mahāyāna*.
9. Para maiores detalhes sobre a relação da letra com o mantra budista e Ginsberg, ver: Thompson 2011, XXI-XXIV.

para a Bengala – um emblema da rebeldia moderna, questionando tudo o que era considerado conservador, no caso indiano, tentando resgatar a liberdade de pensamento e a sacralidade do sexo que sempre caracterizou a Índia clássica. Choudhury chegou a ter problemas devido ao seu impactante poema Stark Electric Jesus.[10]

Ginsberg, desde a América, já familiarizado com textos, pensamentos e amigos hinduístas ou simpatizantes, como o inglês Adous Huxley, tentou ver a real Índia sem as lentes de um estranho, imergindo na cultura e buscando se adaptar à alimentação, roupas, imaginários, ideias e sensibilidades. Entre outras coisas, ficou deslumbrado com a facilidade com que os indianos entendiam e aceitavam a morte, pois ao invés de ser apenas um conceito profundamente filosófico, ele percebeu que tratavam a morte como parte da vida cotidiana, como "normal". Consequentemente, sua contemplação para com a morte e os rituais hindus que a cercavam tornou-se um tema constante em suas poesias e no Indian Journals – diário pessoal de peregrino na terra dos swamis. Centenas de românticos e hippies, em busca de uma vida incomum, plena e de novas sensações que pudessem lhe desagregar por completo do mundo WASP, seguiram Allen Ginsberg até a Índia, décadas depois de sua primeira viagem. "Céu antigo", "iniciação", "existência como Deus", são frases que Ginsberg usa para descrever sua experiência na Índia, durante sua entrevista com Thomas Clark para *The Paris Review*. Na mesma entrevista, compara sua poesia à "prosódia sânscrita" (Ginsberg 1966).

Em seu diário, fica mais do que claro seu fascínio por todos os aspectos do hinduísmo: iogues com dreads enormes, cobertos de cinzas mortuárias, alguns fumando ervas sagradas, êxtase no minimalismo, visível consciência expandida, cheiros nunca dantes conhecidos, os cânticos em todos os lugares, debates filosóficos públicos, tradição musical sem igual, teatro de rua a cada esquina, olhos profundos e embriagantes, a loucura dos Deuses, e, o mais importante, sentir-se livre com sua sexualidade, seu vestir e pensar. Tudo era, enfim, poético. E ele conclui: "como pode Da Vinci vencer um elefante sobre um rato?", Ganesha. O que Ginsberg quer dizer é: toda a racionalidade de um gênio ocidental não concebe e nem supera a profundidade simbólica dos indianos. Em carta a Kerouac, dirá ele: "as grandes [trinta e quatro] cavernas dos templos de Ellora [em Maharashtra], onde a grande glória da arte da Índia realmente está, fazem o renascimento de Michelangelo parecer pouco ocidental" (apud Schumacher 2016, 376). Tudo isto será catalisador para os infindos festivais da contracultura.

10. Inspirado neste poema, há um filme com mesmo nome, de 2014, dirigido por Mrigankasekhar Ganguly e Hyash Tanmoy.

Não será diferente no verão psicodélico (15 a 18 de agosto de 1969) do famoso festival de *Woodstock*. Neste, também estavam presentes os Hare Krishnas e os gurus indianos Maharishi Mahesh e Swami Satchidananda. A atenção da mídia e dos hippies também se voltou para o beneficente *indoshow* nova-iorquino (com 40.000 espectadores), organizado por George Harrison e o músico indiano Ravi Shankar: o *The Concert for Bangladesh* (agosto de 1971), no Madison Square Garden.

UMA GERAÇÃO EM INDOMANIA

A *Beat Generation* será, portanto, um evento que se iniciara desde os anos 40, com os jovens estudantes da Columbia University: William Burroughs, Lucien Carr, Allen Ginsberg, Jack Kerouac e outros companheiros, os quais despontavam com um movimento poético e literário original que depois ficou conhecido como contracultura. E tudo começa a partir do contato deles com a poesia do irlandês ocultista e tradutor de obras filosóficas indianas, William Yeats. Yeats acendeu em Carr e Ginsberg a inspiração de gerir uma *New Vision* nos EUA, a partir daquilo que o poeta irlandês, munido de sua indomania, chamou de *A Vision* (Lane 2017, 165).

E assim resumirá Charles Wrenn sobre a relação do poeta que impactou a *Beat Generation* com o pensamento indiano: "Houve um período no início da vida [de Yeats] que sua imaginação foi cativada e estimulada pela Índia – não a Índia de políticos ou historiadores ou viajantes, mas uma Índia de puro romance, que carrega uma relação sutil e óbvia com a velha Irlanda romântica" (Wrenn 1920, 09). E P. Sri (1995, 61) complementa:

> Este foi um período em que ele experimentou "muitos caminhos" para encontrar seu verdadeiro sujeito poético e sua voz. Um dos caminhos que Yeats percorreu foi revelado a ele por Mohini Chatterjee, um jovem brâmane que veio para Dublin em 1885 como representante da Sociedade Teosófica, mas indo além do ecletismo "contemporâneo" da teosofia, chegando a philosophia perennis do Vedanta e às percepções da existência humana consagradas nos Upanishads, na Gita e nas obras do vidente indiano do século VIII, Shankara. Os ensinamentos de Mohini Chatterjee deixaram uma impressão vívida e duradoura em Yeats. Inicialmente, eles fortaleceram seu romantismo juvenil, lançaram uma atmosfera de sonho em sua poesia inicial e inspiraram alguns poemas especificamente "indianos" [...]; por fim, eles o impeliram a transcender suas fronteiras culturais e nacionais para articular temas de validade universal e significado cósmico.

Com a mesma "renovação do feitiço indiano" (Dabić 2016, 59) e através de Yeats, possivelmente lendo poemas como *The Indian to His Love*, *Mohini Chatterjee*, *The Indian upon God* e *Anushuya and Vijaya*, Kerouac se inspirou para criar o termo *Beat Generation* em 1948, caracterizando um movimento juvenil anticonformista de New York. Mas o nome, de fato, surgiu em um debate sobre Yeats com o poeta John Clellon Holmes, sendo o termo *beat*,

segundo Kerouac, cunhado por Huncke, um traficante de rua, que originalmente o usava em suas frases coloquiais. O adjetivo *beat* significava, dentro do seu contexto inicial, coloquialmente "cansado" ou "abatido", mas logo Kerouac ampliou o significado para incluir as conotações "otimista", "beatífico místico" e uma associação com a "batida" do nada ortodoxo jazz, o qual já se popularizara entre os intelectuais de sua época.

O termo agora misturava beatitude, batida do jazz e ritmo que expressava cansaço ou saturação do sistema, do "normal", que levava a todos para uma *New Vision*. *Beat* havia se tornado uma palavra mágica também para os jovens ingleses, daí originando o nome Beatles, uma fusão das palavras *beat* e *beetles*.

Com muita rapidez, *beat* tornou-se parte da linguagem juvenil e intelectual, popularizando-se ainda mais quando Holmes publicou um artigo no *The New York Times*, intitulado "This Is the Beat Generation", em 16 de novembro de 1952.

O inconformismo mais incisivo dessa geração tomou significativos rumos, a rigor, com *On the Road* ("Pé na Estrada") de Kerouac, que colocava toda a moçada em movimento com seu relato de vida nômade, como um *swami* indiano. Escrito em 1951, Kerouac datilografou o texto freneticamente em 40 metros de um rolo de papel telex para evitar a constante troca de folha, numa tentativa de simbolizar a estrada como uma viagem em busca espiritual. Mas, de acordo com Sérgio do Carmo, tudo isso só terá um impacto profundo, como rejeição dos valores burgueses e no florescer da estética *beat*, em 1957, quando se preanunciará a contracultura hippie com toda sua valorização em torno da espontaneidade, da natureza e da expansão da percepção mística. Algo abraçado via alucinógenos, músicas alternativas e religiões orientais (Carmo 2000, p. 28).

O emblemático Bowen chegou a elaborar o cartaz de *Human Be-In* com a fotografia de um *sadhu* indiano, unido a um triângulo com um terceiro olho místico bem evidente. Noutro cartaz e do mesmo show, vê-se com ênfase: "trazer flores, incensos, penas, velas, cartazes, bandeiras, famílias, animais, percussões, sinos e flautas". Que, de fato, era o mesmo tipo de sugestão que os Hare Krishnas faziam aos seus encontros públicos. Vê-se também Timothy Leary com colares indianos. O evento, como sempre, inicia-se e encerra-se com Ginsberg cantando vários mantras indianos.

Bowen foi um dos pensadores da contracultura norte-americana a peregrinar pela Índia, em 1969, ocasião que marcou toda a sua carreira artística e vida pessoal, haja vista sua dedicação (cinco décadas) aos estudos do *Vedānta* e afloramento de várias temáticas que representava a *Sukhāvatī*

ou “Terra Pura”, uma descrição da *Buddha Amitābha*[11] ou celestial morada de Buda, de acordo com a escola budista *Mahāyāna*.

Bowen, também conhecido com o nome iniciático Baba Kali Das (“servo da sagrada Deusa Kali”), ao encontrar uma coluna de granito de 1,2 metros de altura (designada ao trânsito de São Francisco) abandonada em um bosque, imediatamente, por sua formação fálica e semelhante ao símbolo do deus Shiva, a *linga*[12] – um símbolo já bem conhecido por Bowen –, a “batizou” como sendo tal e qual. Ele passou a fazer uma adoração diária (com flores, incensos, soar de conchas e mantras), junto a outras dezenas de seguidores, acreditando ter o objeto lítico poderes mágicos como as famosas *lingas* indianas.

Segundo a revista norte-americana *People* (1994), vários dos seguidores de Baba Kali diziam ser a pedra um elemento de cura, e com a fama curativa da pedra mágica, aumentou assustadoramente sua atração a muitos peregrinos de todos os Estados Unidos, passando a ser (em desencanto) um grande problema para os administradores do parque e das igrejas próximas, e um suposto foco de estado-conflito. Chegou-se ao ponto de as autoridades estatais locais ordenarem a remoção da pedra. Baba Kali lutou nos tribunais contra a remoção até janeiro de 1994, quando ela foi retirada do parque e levada para sua garagem, que logo se transformou em templo pessoal e novo local de peregrinação.

Bowen catalisou um vibrante movimento de multidões de jovens, alegando e propagando o amor frente a um antibelicismo, mudanças apreciadas por muitas utopias e sociedades atuais. Unido a Bowen, desde 1958, estava John Starr Cooke (1920-1976), o qual criou um núcleo de meditação em 1958, um tarô da Era de Aquário e o grupo de pregação psicodélico *The Psychedelic Rangers*. Cooke meditou seis horas seguidas no México para o benefício do evento *Human Be-In* organizado por Bowen, presidiu o ritual iniciático de Bowen com o consumo de *Datura stramonium* (planta com alto poder alucinógeno), fundou a *Church of One* em 1967 (Anthony 1995, 130) e, no mesmo ano, em uma grande marcha contra a guerra do Vietnã, defronte ao Pentágono americano, distribuiu milhares de margaridas aos manifestantes, as quais foram fotografadas quando seguradas próximas aos fuzis e transformadas, a partir de então, em ícones da luta contra a guerra, criando o estigma de *flower power* entre eles (Lee 1992, 205).

11. No Tibete é conhecido por *Od Pagme* e no Japão por *Amida Niorai*. É um dos *Buddhas* que purifica o *karma* do desejo.
12. A mais popular e adorada das deidades sagradas na Índia antiga e moderna é a *Linga*, símbolo fálico da manifestação e procriação universal. A *Linga* é vista como símbolo orgiástico popular e âmago criativo da existência cósmica (*Prakti*), assim como o polo que a complementa é o princípio feminino *yoni* (“útero”, “fonte”). Essa hierofania das pedras representa uma cratofonia lítica, incorporando uma incidência cultural mágica e vibrante. Por conseguinte, diz Eliade, “o culto não se dirige à pedra, considerada como substância material, mas ao espírito que a anima, ao símbolo que a consagra” (Eliade 1998, 178).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já visto, a poesia marcante e o ativismo místico de Ginsberg, junto a toda geração *beat*, o tornou uma eloquência carismática sobre a função da liberdade sexual na América (Turner 1974, 138), bem como um grande simpatizante e divulgador das religiões indianas. Sua simpatia gerou muitos e grandes eventos e entrevistas em rede nacional, envolvendo e relacionando os hippies com a Índia. E a principal relação se deu através da música, em especial com o canto de mantras, os quais Ginsberg desejava introduzir e cunhar como canções ou hinos da contracultura, por carregarem toda uma energia e identidade contrária ao mundo proposto pela América moderna. Ele iniciara sua jornada mântrica a partir da sua já referida primeira viagem à Índia, e ao retornar, encontra-se com mestres indianos e novamente ecoam sonoridades antigas, destacando-se o mantra *hare krishna* divulgado por Swami Prabhupada, com o qual manteve longas conversas e convivência. Ginsberg chegou a doar dinheiro e ajudar Prabhupada em diversas ocasiões, inclusive para o estabelecimento de seu segundo templo no Ocidente (em São Francisco) e em várias excursões para promover sua causa espiritualista, conseguindo até o primeiro visto de permanência do *swami* nos EUA.

Assim, o apotegma que nos importa é: as canções mântricas *hare krishnas*, juntamente com todos os apetrechos de uma contracultura aqui delineados, permeiam significativamente a contracultura ou *vacocultura* norte-americana, possuindo aos olhos dos hippies e de seus poetas profetas, tais como Ginsberg e Kerouac, uma tentativa de abstração ou eliminação do veemente modo de ser WASP.

Mantra *hare krishna* que o musical *Hair* utilizou na letra *Be-In*, o clarinetista Tony Scott intitulou uma de suas músicas no mesmo ano e a banda nova-iorquina The Fugs, em 1968, fez o mesmo com sua canção "Hare Krishna"; e ainda com Ginsberg recitando o mantra. O inglês Marc Bolan o introduz em sua canção (*Frowning Atahuallpa*) do mesmo ano, a cantora estadunidense Marion Williams o inclui no seu álbum *Standing Here Wondering Which Way to Go* (1971) e a pianista e harpista Alice Coltrane faz um belo arranjo com o mantra em *Universal Consciousness* (1972), além de intitular um outro em 1976.

Algo semelhante fará Ruth Copeland, Fleetwood Mac, Stevie Wonder, Marion Williams, Hüsker Dü, N.O.R.E., Ivan Wilzig e Travel Corporation; os ingleses George Harrison, Boy George, Goldblade, Quintessence, Bill Oddie, Kula Shaker, David Sharp e Placebo; os alemães Nina Hagen e Toxoplasma, e os brasileiros Zeca Baleiro, Nando Reis, Karnak, Seu Jorge, dentre outros.

Desta forma, por influência dos pensadores da contracultura, de *Hair* e principalmente de Swami Prabhupada, atualmente inúmeras bandas e

artistas de vários estilos musicais cantam o mantra *hare krishna*, seja como forma de protesto de minorias, seja em alternativa aos costumes americanos ou WASP, seja para alcançar outras consciências.

Por fim, é sabido que, como nos adverte eloquentemente o próprio Timothy Leary (2007, 9-10):

> A contracultura floresce sempre e onde quer que alguns membros de uma sociedade escolham estilos de vida, expressões artísticas e formas de pensamento e comportamento que sinceramente incorporam o antigo axioma, segundo o qual a única verdadeira constante é a própria mudança. A marca da contracultura não é uma forma ou estrutura em particular, mas a fluidez de formas e estruturas, a perturbadora velocidade e flexibilidade com que surge, sofre mutação, se transforma em outra e desaparece. A contracultura é a crista movente de uma onda, uma região de incerteza em que a cultura se torna quântica. Tomando emprestada a expressão do Prêmio Nobel de física, Ilya Prigogine, a contracultura é o equivalente cultural do "terceiro estado da termodinâmica", a "região não-linear" em que equilíbrio e simetria deram lugar a uma complexidade tão intensa que a nossos olhos parece caos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abhedananda, S. 1989. *Thoughts on sankhya, Buddhism, and Vedanta*. Calcutta: Ramakrishna Vedanta Math.

Adorno, Theodor e Max Horkheimer. 1985. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.

Aïnouche, Linda. 2015. Interview with Linda Aïnouche. *India Empire*, agosto. Disponível em: https://www.indiaempire.com/article/614/practices_of_indian_sadhus_are_seen_in_the_rasta_way_of_life (Acessado em 22 de julho de 2019).

Anthony, Gene. 1995. *The Summer of love: Haight-Ashbury at its highest*. Montrouge: John Libbey Eurotext.

Bromley, David e Larry Shinn. 1989. *Krishna consciousness in the West*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Brooks, Charles R. 1992. *The hare krishnas in India*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.

Campbell, Colin. 1997. A Orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1: 5-21.

Carmo, Paulo Sérgio do. 2000. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: SENAC.

Carvalho, Cesar. 2000. Contracultura, drogas e mídia. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP13CARVALHO.pdf (acessado em 22/07/2020).

Chryssides, George e Margaret Wilkins. 2006. *A Reader in new religious movements*. London, New York: Continuum International Publishing Group.

Dabić, Snežana. 2016. WB Yeats and Indian thought: a man engaged in that endless research into life, death, God. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Daner, Francine. 1975. Conversion to Krishna consciousness. The transformation hippie to religious ascetic. In *Sectarism. Analyses of religious and non-religious sects*, ed. Roy Wallis, 53-69. London: Peter Owen Ltda.

Dumont, Louis. 1993. *O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.

Durand, Gilbert. 2002. *As Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.

Eliade, Mircea. 1979. *Ocultismo, bruxaria e correntes culturais*. Belo Horizonte: Interlivros.

Eliade, Mircea. 1998. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.

Erlmann, Veit. 1998. How beautiful is small? Music, globalization and the aesthetics of the local. *Yearbook for Traditional Music*, 30: 12-21

Fromm, Erich. 1986. *Do Amor à vida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Ginsberg, Allen. 1966. Allen Ginsberg , the art of poetry. *The Paris Review*, edição 37, n.8, primavera. Disponível em: ttps://www.theparisreview.org/interviews/4389/the-art-of-poetry-no-8-allen-ginsberg (acessado em 30 de junho de 2020).

Ginsberg, Allen. 1976. *To Eberhart from Ginsberg*. Lincoln, MA: Penman.

Ginsberg, Allen. 2002. *Travels with Ginsberg: a postcard book*. San Francisco: City Lights.

Goldenberg, Ricardo. 1997. Demanda de Utopias. In: *Utopia e mal-estar na cultura*, ed. Alfredo Naffah Neto (et. al.), 91-97. São Paulo: Hucitec.

Goswami, Mukunda. 2011. *Miracle on second avenue*. Badger, CA: Torchlight Publishing.

Guerriero, Silas. 1989. O Movimento hare krishna no Brasil: a comunidade religiosa de Nova Gokula. Dissertação de Mestrado em Antropologia, São Paulo: PUC-SP.

Guerriero, Silas. 2009. Caminhos e descaminhos da contracultura no Brasil: o caso do movimento hare krishna". *Revista Nures*, n. 12, Maio/Agosto. Disponível em: http://www.pucsp.br/revistanures (acessado em 15 de outubro de 2020).

Hann, Corinna. 2008. *Get back to where you once belonged: the Beatles, post-colonialism, and religion*. Dissertação de Mestrado. The College of William and Mary, Williamsburg.

Harris, Marvin. 2001. *Cultural materialism: the struggle for a science of culture*. California: Rowman Altamira.

Hobsbawm, Eric J. 1995. *Era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras.

Hoffman, Abbie. 1998. America has more television sets than Toilets. In *Radical street performance: an international anthology*, ed. Cohen Cruz, 190-195. New York: Routledge.

Johnson, M. e W. A. Richards (et. al.). 2008. Human hallucinogen research: guidelines for safety. *Journal of Psychopharmacology*, vol. 22, agosto, n. 6: 603-620.

Judah, J. S. 1974. Hare Krishna and the counterculture. New York: John Willey & Sons.

Kehoe, Andre. 1991. *Christian contradictions and the world revolution: letters to my son*. Dublin: Glendale Publishing.

Ketola, Kimmo. The hare krishna and the counterculture in the light of the theory of divergent modes of religiosity. *Method & Theory in the Study of Religion*, vol.16, n.3: 301-320, Leiden: Brill Publisher.

Lane, Véronique. 2017. *The French genealogy of the beat generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's appropriations of modern literature, from Rimbaud to Michaux*. New York: Bloomsbury.

Leary, Timothy. 1989. *Flashbacks. LSD: a experiência que abalou o sistema*. São Paulo: Brasiliense.

Leary, Timothy. 1990. *The psychedelic experience: a manual based on the Tibetan book of the dead*. New York: Citadel Press.

Leary, Timothy. 2007. Introdução. In *A contracultura através dos tempos*, ed. Ken Goffman e Dan Joy, Rio de Janeiro: Ediouro.

Lee, Martin e Bruce Shlain. 1992. *Acid dreams: the complete social history of LSD: the CIA, the sixties, and beyond*. New York: Grove Press.

Maffesoli, Michel. 2007. Tribalismo pós-moderno: da identidade às identificações. *Ciências Sociais Unisinos*, janeiro/abril, 43(1): 97-102.

Magrini, Tullia. 2000. From music makers to virtual singers: new musics and puzzled scholars. In *Musicology and sister disciplines: past, present, and future. Proceedings of the 16th international congress of the international musicological Society*, ed. David Greer, 320-330, London: Oxford University Press.

Marcuse, Herbert. 1987. *Eros and Civilization*. London: Routledge.

Monier-Williams, Monier. 2002. A Sanskrit-English dictionary. Delhi: Motilal Banarsidass.

Muster, Nori Jean. 1997. *Betrayal of the spirit: my life behind the headlines of the Hare Krishna movement*. Illinois: University of Illinois Press.

Oppenheimer, Mark. 2003. *Knocking on heaven's door. American religion in the age of the counterculture*. New Haven: Yale University Press.

People (revista). 1994. Precious stone one man's traffic barrier is another's sacred relic – just ask San Francisco guru Baba Kali Das. Vol. 42, n. 23, 5 de dezembro.

Pereira, C. A. Messeder. 1986. *O que é contracultura*. São Paulo: Brasiliense.

Dale, Riepe. 1970. *The philosophy of India and its impact on American thought*. Springfield, Illinois: Charles C. Thomas.

Ritzer, George. 2009. *The mcdonaldization of society*. Los Angeles: Pine Forge Press.

Roszak, Theodore. 1984. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós.

Schumacher, Michael. 2016. *Dharma lion: a biography of Allen Ginsberg*. Minneapolis: University Minnesota Press.

Semprini, Andrea. 1999. Multiculturalismo. São Paulo: EDUSC.

Shea, S. J. 1973. Reason and the religion of the counterculture. *Harvard Theological Review*, vol. 66/1: 95-111.

Slobin, Mark. 1992. Micromusics of the West: a comparative approach. *Ethnomusicology*, 36/1: 1-87. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/852085 (acessado em 10 de setembro de 2021).

Smith, Huston. 1997. *As religiões do mundo: nossas grandes tradições de sabedoria*. São Paulo: Cultrix.

Sri, P.S. 1995. Yeats and Mohini Chatterjee. In: *Yeats Annuals*, ed. W. Gould Yeats, Annual n. 11: 61-76. London: Palgrave Macmillan. Disponível em: https://doi.org/10.1007/978-1-349-23757-9_4 (acessado em 28 de novembro de 2017).

Szatmary, David P. 1996. *Rockin' in time: a social history of rock-and-roll*. New Jersey: Prentice Hall.

Thompson, Chris. 2011. *Felt: fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, Victor W. 1974. *O processo ritual*. Petrópolis: Ed. Vozes.

Urban, Hugh. 2015. *New age, neopagan, and new religious movements: alternative spirituality in contemporary America*. Calfornia: University of California Press.

Wagnleitner, Reinhold. 1994. *Coca-colonization and the cold war*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Weber, Max. 1979. *Ensaios de sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar.

Weber, Max. 2004. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Wills, David. 2007. Buddhism and the beats. *Beatdom*, v. I: 9-13. Disponível em: https://www.beatdom.com/buddhism-and-the-beats/ (acessado em 02 de novembro de 2019).

Wrenn, Charles Leslie. 1920. W. B. Yeats: a literary study. London: Murby.

Vaz, Henrique. 1993. *Escritos de filosofia II*. São Paulo: Loyola.

Arilson Paganus realizou pós-doutorado em Sociologia da Religião na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), Doutor em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Mestre em Sociologia (USP) e Bacharel e Licenciado em História (USP). Atualmente é Prof. Associado do Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), membro da Associação Brasileira de História das Religiões (ABHR), da Associação Nacional de História (ANPUH) e pesquisador do Laboratório de Estudos da Ásia (LEA - USP). Tem experiência na área de Teoria Sociológica Clássica, Sociologia da Religião e Indologia. Autor de "Max Weber e a Índia" e "Litanias de um Profano" (livro de poesia). E-mail: arilsonpaganus@yahoo.com.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 21/03/2021
Reapresentado em: 21/09/2021
Aprovado em: 25/11/2021

ARTIGOS

VISÕES DE LIBERDADE, PRÁTICAS DA "CARNE": UMA ABORDAGEM PERFORMATIVA DA MISSA GNÓSTICA THELÊMICA E DE SUAS RECONFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185695

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

BEATRIZ PARISI
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-8103-0767
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, 07252-312 – poscienciassociais@unifesp.br

RESUMO
Haja vista a emergência de novas religiosidades e práticas rituais esotéricas, isto é, um conjunto de práticas e discursos mágico-religiosos que representam o conhecimento rejeitado pelo Ocidente, a partir do final do século XIX, tendo como ápice o movimento da Nova Era, este artigo pretende analisar a Missa Gnóstica thelêmica e suas reconfigurações contemporâneas enquanto *performances* que permitem aos sujeitos que as praticam uma transformação ativa de si e do mundo, promovendo um estar-no-mundo outro segundo valores, tais como a liberdade individual e sexual. A Missa Gnóstica thelêmica é um dos principais ritos de *Thelema*, sistema mágico-religioso fundado e desenvolvido por Aleister Crowley a partir de 1904 na Inglaterra. Para tal análise, serão utilizadas as considerações de Ernesto de Martino acerca da crise de presença e reintegração religiosa, de Silvia Mancini, sobre os estados alterados de consciência, e de Stanley Tambiah e Victor Turner no que tange à análise performativa de ritual.

PALAVRAS-CHAVE
Thelema; Magia; Esoterismo; Corpo; *Performance* ritual.

ABSTRACT

Taking into consideration the emergency of new esoteric religiosities and ritual practices from the second half of the nineteenth century onwards, that is, a set of magical-religious practices and discourses which represents Western´s rejected knowledge, New Age movement being its main representative, this article aims to analyze the thelemic gnostic mass and its contemporary reconfigurations as performances that allow those who practice them an active transformation of the self and of the world, establishing a being-in-the-world according to values like individual and sexual freedom. The gnostic mass is one of the main rituals of *Thelema*, magical-religious system founded and developed by Aleister Crowley since 1904 in England. In order to make this analysis the critical proposals by Ernesto de Martino regarding crisis of presence and religious reintegration; by Silvia Mancini on altered states of consciousness, and by Stanley Tambiah and Victor Turner on performative analysis of ritual will be utilized.

KEYWORDS
Thelema Magic; Esotericism; Body; Ritual performance.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir acerca da possibilidade de analisar as práticas rituais que emergem nesse contexto cultural do fim do século XIX e que se estendem até os dias atuais enquanto *performances* que apontam para uma ressignificação das categorias grupais do estar-no-mundo por meio de valores trabalhados via simbolismo mítico-ritual (De Martino 1948/2004; 1956/2012) e estados alterados de consciência (Mancini 2018), promovendo agência sobre o mundo através da transformação de si – do corpo – e do mundo. Utilizarei a Missa Gnóstica e suas reconfigurações contemporâneas, que são fruto de minhas observações etnográficas desde 2018, como mote desta argumentação. É um dos principais ritos, e um dos únicos que possuem versão pública, de *Thelema*, sistema mágico-religioso fundado e desenvolvido por Aleister Crowley a partir de 1904 na Inglaterra. Escolhi este estudo de caso devido à deficiência da produção acadêmica, sobretudo brasileira, sobre Esoterismo e uma de suas etapas históricas – o Ocultismo, talvez por um preconceito acadêmico sobre o tema. Este artigo pretende ser um impulso a novos estudos na área sob a luz da Antropologia.

Em primeiro lugar, discutirei o contexto histórico da emergência do Esoterismo. Depois, farei alguns apontamentos sobre *Thelema*. Em seguida, apresentarei minhas opções teórico-metodológicas para análise destas práticas rituais. Por fim, descreverei minhas observações etnográficas sobre os rituais mencionados e as articularei com o que foi discutido na seção anterior, resultando em uma análise que privilegia a ideia de crise da presença (De Martino /2004; 1956/2012) como provocadora de

uma *performance* ritual que promove um estar-no-mundo outro segundo valores como a liberdade sexual.

CONTEXTO HISTÓRICO: CIÊNCIA, MAGIA E RELIGIÃO ENTRE OS SÉCULOS XV E XX

O século XX no Ocidente testemunhou emergência de diversas correntes religiosas. O aparente (De Martino 1948/2004; 1956/2012) desencantamento do mundo elaborado por Weber (1920/2016) foi posto em xeque à medida que correntes mágico-religiosas não deixaram de florescer apesar da ascensão da ciência como crivo legitimador da realidade objetiva, pondo em segundo plano – aquele da alteridade – outras racionalidades que permitem formas distintas de concepção de mundo[1].

Se voltarmos no tempo, no século XV, durante a Renascença, a produção da alteridade – das concepções de humano e não-humano, de barbárie e civilização – por conta da expansão ultramarina formulou com mais "propriedade" as categorias de ciência, magia e religião, marcando sua "diferença": "nós somos a religião, a fé, e o repositório da ciência; o outro é a magia". Essa produção do outro, não-humano, bárbaro, também afetou a forma como o Ocidente se relaciona com a ciência, magia e religião. Entretanto, nos séculos XV e XVI, magia, religião e ciência andavam juntas: a produção científica tinha como uma de suas principais ocupações comprovar a existência de Deus e da Santíssima Trindade cristã. A apropriação da magia pela camada letrada da população da época também serviu a estes propósitos, vide os grandes tratados de magia da época – caso contrário, a magia era considerada heresia e aí entra a questão da caça à magia popular ou aos dissidentes da magia "intelectual"/esotérica porque ameaçavam o monopólio legítimo da magia da Igreja, por exemplo (Thomas 1971). Mesmo a recuperação de correntes mágicas antigas, como os egípcios, os gregos, os caldeus, só eram socialmente aceitas se enquadradas no espectro de comprovação das práticas discursivas cristãs (Hanegraaff 2012; Yates 1964/1995). O Hermetismo[2] foi um grande expoente destas preocupações.

No século XVI, todavia, a Reforma Protestante operou uma mudança nesta relação por meio da tentativa de exclusão de todo o conteúdo mágico presente no Cristianismo, tais como a Eucaristia, o culto às relíquias, as preces (Hanegraaff 2012). O conceito de religião que foi se delineando opõe-se

1. Houve, de fato, uma racionalização das esferas de ação a partir do século XVII na Europa, que permitiu o enraizamento do sistema capitalista. Todavia, não é por isso que o mundo se "desencantou" totalmente: a magia e a religião nunca deixaram de estar presentes na vida social, apenas foram deslegitimadas e relegadas à esfera do privado ou ao espaço da alteridade radical.
2. Tradição filosófico-religiosa advinda da Grécia, mas creditada a um suposto mago egípcio, Hermes Trismegisto. Essa tradição é recuperada a partir do século XV com a descoberta dos textos herméticos e serviu como fomentadora de uma vertente intelectual da magia ocidental, mas esta sempre voltada ao Cristianismo, daí a formação do Hermetismo religioso no século XVI.

radicalmente àquele da magia, sendo esta muitas vezes concebida como uma prática diabólica, maléfica – daí a emergência de conceitos de magia branca e magia negra. A religião se torna uma questão de fé, do pacto estabelecido com Deus (Pompa 2008); a magia, de má fé. A racionalização das esferas de ação proposta por Weber (1920/2016) começa a ganhar forma neste período. O próprio Capitalismo vai se desenvolvendo por meio de categorias de ordem religiosa, isto é, oriundas do protestantismo, como a questão da exclusividade da vocação e da graça divina. Contudo, as práticas mágicas[3], apesar de sua crescente deslegitimação, não são excluídas do âmbito social. Na Inglaterra, no período elizabetano, a título de exemplo, houve uma explosão de sistemas mágicos, como o de John Dee (1527-1608) para conversação com anjos, que resultou na formulação do sistema enoquiano de magia[4]. A magia é retirada de todo o campo institucional da vida social ocidental, tendo, portanto, que habitar as margens por meio de Ordens Iniciáticas, por exemplo, ou práticas de cura, o que reforçou o estereótipo destas como um pacto com o Diabo, como heresia.

No século XVIII, a situação se agrava com a coroação da ciência mecanicista como o pilar da Razão ocidental, que determinaria a civilização. A magia é ridicularizada como mera superstição e mais especificamente o Esoterismo[5] é relegado a uma "categoria-lixo intelectual" (Hanegraaff 2012). As Ordens Iniciáticas ganham força nesse período, como o Rosacrucianismo e a Franco-maçonaria, além do aparecimento da categoria de magia cerimonial, que se volta ao ritual, com a figura de Éliphas Lévi (1810-1875)[6]. Já no século XIX, o Romantismo como um movimento amplo de expressão de uma visão de mundo engendrou questionamentos acerca do racionalismo extremo do Século das Luzes (Guinsburg (org.) 2019; Hanegraaff 2012; Löwy e Sayre 1992/2015). Desta forma, coloca-se em voga o indivíduo e a dimensão do psicológico, da emoção, da relação entre o Eu e o mundo. A ideia de *natürphilosophie* – "natureza viva" - defendida sobretudo pela vertente alemã do movimento, somada à importância da

3. Entendo por magia e religião sistemas de práticas discursivas e rituais, variáveis em sua legitimação social, que operam transformações nos sujeitos-corpos que as praticam e no mundo, além de manter o estar-no-mundo fora de crise (De Martino 1948/2004; 1956/2012). Acredito que a diferença entre eles se dá mais em termos axiológicos do que epistemológicos. Tanto magia quanto religião são constructos históricos que remetem a uma forma de elaboração da alteridade, datada da expansão ultramarina a partir do século XV. Isto é, tais conceitos são eurocêntricos à medida que estabelecem uma noção de religião para aquele conjunto de práticas cuja semelhança com o Cristianismo é mais pujante (Pompa 2008). Caso contrário, é magia. Magia, portanto, é a prática do "outro", é conhecimento rejeitado pelo Ocidente (Hanegraaff 2012). Prefiro partir de conceitos provisórios, na falta de um termo que traduza melhor tais manifestações sociais.

4. Sistema de magia datado do século XVI que almejava a conversação com anjos a partir do idioma angelical, o enoquiano.

5. De acordo com Hanegraaff (2012), o Esoterismo constitui um conjunto de práticas e discursos mágico-religiosos iniciado a partir do século XVI na Europa que foram rejeitadas pelo Ocidente.

6. Pseudônimo de Alphonse Louis Constant, Éliphas Lévi foi um escritor e ocultista francês, muito influente para as correntes esotéricas do século XIX, que recuperam a magia cerimonial. Escreveu alguns livros de magia, sendo o mais conhecido *Dogma e Ritual de Alta Magia*.

dimensão religiosa como promovedora de uma união com o Todo, provoca uma articulação particular entre magia, ciência e religião. A ciência da época, com as teorias do magnetismo animal, investigações sobre hipnose, sobre espíritos, presumia uma natureza animada e orgânica, na qual o homem precisa ser reintegrado. No entanto, essas teorias, vistas sob o prisma de uma ciência mecanicista, cartesiana, são interpretadas como meras superstições, magia. Por sua vez, o surgimento de novas correntes mágicas a partir da segunda metade do século XIX – Sociedade Teosófica, Irmandade de Luxor, Ordem Hermética da Aurora Dourada, misticismo polonês, entre outros, (Faivre 1994; Hanegraaff 2012; Webb 1974) – estabelece uma nova relação com a ciência: esta começa a aportar e legitimar as práticas discursivas destas religiosidades emergentes, isto é, procura-se uma forma de se "racionalizar" a magia para que ela se afirme nos meios sociais de classe média escolarizada ocidental nos quais se espraia posteriormente. A prática é mágica, mas o método é científico[7]. Também é formada uma relação de afastamento para com a ideia de religião, uma vez que esta seria representante de opressão e dogmatismo. A prática mágica se afirma como opção política contra tais atitudes e a favor de liberdades de ordem diversa.

O panorama da questão, no século XX, é uma consequência da relação histórica entre magia, ciência e religião. Neste período, se explicitam relações que vão para além da magia em si – questões epistemológicas, políticas, sociais, culturais. Vejamos nas seções seguintes um caso específico, oriundo dessa complexa relação entre magia, ciência e religião, surgido no início do século XX: Thelema.

THELEMA

Thelema[8], ou Corrente 93, designa um sistema filosófico-mágico-religioso recebido" por Aleister Crowley[9] (1875-1947) durante uma viagem ao Cairo com sua primeira esposa, Rose Edith Kelly (1874-1932), e posteriormente desenvolvido pelo magista e por outros que o seguiram, como Jack Parsons (1914-1952), Kenneth Grant (1924-2011). O *Livro da Lei*, que é sagrado para os thelemitas, constitui o pilar fundacional deste sistema, uma

7. Esta é uma célebre frase de Crowley que se tornou o lema da Ordem Iniciática que ele fundou em 1907, a *Astrum Argentum* (A.A.).
8. *Thelema* é a palavra em grego para "Vontade".
9. Poeta e um dos maiores nomes do Ocultismo do século XX, Crowley nasce em 1875, em uma família de protestantes, extremamente religiosa, o que lhe gerou uma relação conflituosa com o Cristianismo, que está refletida em seu percurso mágico. Inicia-se, em 1898, na Ordem Hermética da Aurora Dourada, tendo um desenvolvimento notório e entrando em contato com práticas orientais, mas é expulso em 1902, entrando em um período de ceticismo mágico, que perdura até 1904, com o recebimento do Livro da Lei. Em 1907, funda a *Astrum Argentum*, ordem iniciática que serve à prática da mágicka e da Lei de *Thelema* e, em 1910, entra na *Ordo Templi Orientis* (O.T.O.), ordem de origem pseudo-maçônica que é convertida à Lei de *Thelema* em 1919. Em 1920, funda a Abadia de *Thelema* em Cefalù, na Sicília, Itália, fato que causou muita controvérsia e o fez ser expulso do país em 1923. Crowley assume a liderança da O.T.O. em 1925 e continua publicando livros e instruções para seus seguidores como profeta do *Aeon* de Hórus. Morre em 1947.

vez que foi ditado à Crowley durante três dias na mencionada viagem por uma entidade extra-humana chamada Aiwass, mensageira do deus egípcio Hórus[10]. Este texto é importante à medida que estabelece uma conduta frente à vida específica e nos apresenta algumas divindades do panteão thelêmico. Do ponto de vista antropológico, estas divindades aparecem como ressignificações de outras tradições mágico-religiosas, sobretudo a egípcia[11]. Há a "trindade"[12] thelêmica: Nuit, que representa o imanifesto; Hadit, a individualidade; e Heru-Ra-Ha, uma entidade dual que compreende Hórus e Set; os quais, unidos, divinizam o homem, já que representam uma polaridade ativo-passivo. Além destas divindades, *Thelema* também abarca divindades como Ísis, Neftis, Osíris, Kali, além de algumas entidades extraterrestres, dependendo da abordagem. É importante destacar a ênfase cada vez maior em deusas "femininas", principalmente Babalon.

Babalon, de acordo com Manon Hedenborg White (2020), é uma deusa moderna, isto é, encarna em suas práticas rituais e discursivas questões políticas, sociais, culturais, de nossos tempos, tais como o problema de gênero, da sexualidade, da liberdade e a (des)construção de subjetividades e corpos. É muito provável que Crowley tenha tirado inspiração da Prostituta da Babilônia, contida no apocalipse bíblico junto à Besta. O seu histórico familiar em uma Igreja Protestante assim o sugere, na medida em que se incentiva a leitura dos textos bíblicos. Babalon é representada como uma mulher devassa (*whoredom*), lasciva, dona de si, com atributos marciais ou sob o tropo da *femme fatale*, que utiliza roupas e joias opulentas, assim como quem a inspirou, a Prostituta da Babilônia. Babalon é uma das principais entidades cultuadas em *Thelema* e todas essas características que seriam *a priori* negativas se tornam epítetos de sua sacralidade, uma postura frente à vida que favorece a liberdade e a materialidade. Babalon também possui caráter messiânico em algumas de suas representações. A deusa, além de representar o princípio feminino do Universo dentro de uma polaridade de gênero que compreende Caos como seu complemento, simboliza a união extática com o Todo, a destruição do Ego, a quebra das fronteiras com o Outro, um estado de cópula ou transformação constante com o Universo (*ibid*.). A devassidão (*whoredom*) da deusa nada mais é do

10. O Livro da Lei, ou Liber AL vel Legis, foi transmitido por Aiwass durante três dias. Ele contém três capítulos e é escrito em forma de aforismos. Cada capítulo representa uma das divindades da trindade thelêmica, constituída, respectivamente, por Nuit, Hadit e Ra-Hoor-Khuit. A confirmação de que Aiwass era um mensageiro de Hórus se deu no museu do Cairo quando Rose aponta para uma Estela que continha Hórus, além de Nuit, Hadit e o sacerdote egípcio Ankh-af-na-Khonsu. Crowley acredita ser a reencarnação deste sacerdote e o profeta do *Aeon* de Hórus, este instituído com o recebimento do Livro da Lei, sendo esta Estela – chamada pelos thelemitas de Estela da Revelação e estando presente na maioria dos altares – o resumo da cosmologia thelêmica crowleyana.
11. Não há concepção monoteísta de "Deus" nesta religiosidade e essa ideia pode ser pensada tanto em termos de entidade transcendente, sendo esta o instinto sexual, ou como aspectos do inconsciente do magista que precisam ser trabalhados através do simbolismo mítico-ritual.
12. Termo êmico para este conjunto de divindades.

que a celebração de uma subjetividade, de um corpo e de uma sexualidade que estão em contínua mudança a partir do contato com o Outro, seja ele humano ou extra-humano.

Thelema representa uma nova era para a humanidade, a de Aquário ou *Aeon* de Hórus, tendo Crowley como seu profeta. Esta nova etapa tem como resumo de sua postura frente ao mundo o seguinte postulado – Lei de *Thelema*: "Faze o que tu queres, há de ser o todo da Lei" (AL I, 1904/2017, §40[13]). Outro postulado de importância é: "Toda mulher e todo homem é uma estrela" (AL I 1904/2017, §3). É necessário dizer que tais postulados não são um convite à pura irresponsabilidade social, mas uma conduta êmica necessária ao descobrimento da Verdadeira Vontade, outra prática discursiva fundamental para os thelemitas. Esta delimita um conjunto de disposições presente em todos os indivíduos, cuja articulação é particular a cada um (Djurdjevic 2008). O objetivo do thelemita é pautar sua conduta de vida no descobrimento e realização de sua Verdadeira Vontade, que também pode ser entendida pelo conceito de *self*, muito utilizado pelo Esoterismo Ocidental (Heelas 1993). Gordan Djuurdjevic (2008) aponta para a importância do entendimento do *self* como um fazer-se, um verbo mais do que um substantivo, indicando a necessidade de entendermos a primazia da agência individual nesta religiosidade e as práticas e discursos como formas de ação que constituem um sujeito e seu corpo, que não estão dados.

Thelema pode ser caracterizada por um sistema de magia sexual[14], isto é, um conjunto de práticas discursivas e rituais que utiliza fluidos sexuais – sêmen, fluidos vaginais e sangue menstrual – para a transformação de corpos, criação de mundos e de formas de relacionalidade diversas, já que, segundo a concepção thelêmica, estes elementos são detentores de grande poder mágico – poder de transformação. Denomina-se mágicka o horizonte mítico-ritual que permite ao thelemita exercer sua Vontade,

13. Comumente se referenda *O Livro da Lei* por AL, já que é uma abreviatura de *Liber Al Vel Legis*, AL significando Deus. O livro é composto por três capítulos, cada qual sendo "narrado" por uma das divindades da Trindade Thelêmica – Nuit, Hadit e Ra-hoor-khuit (Set e Hórus). Desta maneira, coloca-se na referência o número do capítulo para que a divindade que transmitiu tais palavras seja identificada. Por fim, o número referendado não diz respeito à página, mas ao aforismo no qual tal citação está contida.

14. Hugh Urban (2006), ao definir magia sexual moderna, isto é, a partir do século XIX, afirma: "*Sex Magic is based on the belief that the most powerful moment of human existence is the orgasm. Sex Magic is the art of utilizing sexual orgasm to create a reality and/or expand consciousness*" (Tye *apud* Urban 2006, 3). Urban indica o que ele denomina por "quatro dimensões da magia sexual moderna": a-) a literatura sobre o tema dá enfoque no indivíduo e na vontade individual como a maior força criativa do universo; b-) surgimento de novas formas de *scientia sexualis*, colocando o sexo como chave para a compreensão dos mistérios da existência humana; c-) magia sexual como um "segredo científico", ou seja, uso de meios científicos para desvendar a natureza e o indivíduo de maneira efetiva; d-) os praticantes de magia sexual buscavam formas radicais de liberdade e uma extrema liberação sexual, religiosa e política. É um corpo de práticas rituais e discursivas que se utilizam, a meu ver, do corpo – desde suas concepções simbólicas até os fluidos sexuais e órgãos sexuais – e da sexualidade para produzir transformações nos sujeitos que as praticam e nos mundos que os rodeiam, colocando o sexo como vetor de tais modificações.

sendo “a arte e a ciência de causar transformações em conformidade com a Vontade” (Crowley 2017, 7, tradução minha)[15]. Consiste não somente em práticas de intercurso sexual, sejam elas heterossexuais, homossexuais ou autoeróticas, mas também em situações de visualização, *performances* rituais, meditações, Yoga, entre outras, para que as forças sexuais do magista também sejam fortalecidas. O sexo e o corpo são categorias e valores centrais para os thelemitas, que os ressignificam a cada prática ritual por meio do simbolismo mítico-ritual (De Martino 1948/2004; 1956/2012), encarnando no corpo valores sobre sexualidade, liberdade, gênero etc. (Parisi 2021). Também ressalto a importância dos estados alterados de consciência para esse exercício ritual *ethopoiético*[16], que perpassa o contato com corpos extra-humanos ou mesmo o contato consigo, fazendo uso ou não de substâncias psicoativas. A Mulher Escarlate e a Besta Solar são os avatares, personas ou ofícios mágicos principais nas práticas thelêmicas e, geralmente, assumem papéis complementares por representarem uma polaridade de gênero. A ideia de transgressão contida neste sistema, tanto por suas práticas quanto por seus representantes cosmológicos, é central para o entendimento da construção de subjetividades e corpos “marginalizados”, pois abre espaço para novos tipos de performatividade, além de explicitar a ideia de transformação contínua de si através da transgressão ritual e das próprias práticas mágicas, contrariando a ideia de uma subjetividade *a priori*.

Por fim, o perfil socioeconômico do thelemita que pude perceber se encaixa nas classes médias altamente escolarizadas. A maior parte dos frequentadores é do gênero masculino (cisnormativo) e a representatividade de populações transexuais e não binárias é baixíssima. Muitas mulheres não são atraídas por *Thelema* devido ao seu caráter androcêntrico e machista[17], o que rendeu muitas dissidências focadas em uma questão feminina ou *queer*, no caso das acusações de extrema cisnormatividade (White 2020). *Thelema* ainda se estabelece sobre uma base de conhecimento elitista, apesar dos esforços de alguns grupos de repensar este processo, por conta de a transmissão de conhecimento tradicionalmente ser feita através

15. “Magick is the Science and Art of causing Change to occur in conformity with Will.” (Crowley 2017, 7).
16. Termo foucaultiano que denota dispositivos discursivos e simbólicos aliados à práxis consciente e voluntária da construção do indivíduo.
17. Pode parecer contraditório o que foi apresentado até agora, mas a contradição faz parte da constituição de Thelema enquanto sistema mágico-religioso (Djurdjevic 2008). Babalon, apesar de sua caracterização como mulher com forte liberdade sexual e uma postura de vida não comum às mulheres da virada do século XIX para o XX, foi idealizada por Crowley como *Femme fatale*, tropo muito comum na sociedade europeia do período em questão (White 2020). Podemos inferir dessa informação que Babalon é uma construção masculina acerca de uma ideia de feminilidade, o que é problemático porque, mais uma vez, a agência é retirada das mulheres. Crowley foi acusado múltiplas vezes por suas Mulheres Escarlate, isto é, as mulheres que realizavam o papel de oficiante feminina nos rituais de magia sexual thelêmicos, de misoginia e androcentrismo. Crowley não permitia iniciação feminina, tratando as mulheres como meras ferramentas mágicas dos homens iniciados em Thelema. As Mulheres Escarlate eram marcadas a ferro por ele, além de uma hipersexualização da mulher nos rituais, tais como a nudez da Sacerdotisa na Missa Gnóstica.

de ordens iniciáticas, as mais tradicionais sendo a *Ordo Templi Orientis* (O.T.O.) e a *Astrum Argentum* (A.A.). Com o advento da internet, a comunidade thelêmica parece mostrar a tendência de criação de laços mais fortificados através de grupos de estudos online, grupos de discussão e divulgação de material, produção de *lives* e palestras públicas, apesar de muitos thelemitas seguirem um percurso iniciático mais solitário devido ao formato de iniciação da A.A.. *(Astrum Argentum).* A O.T.O. (*Ordo Templi Orientis*) é uma ordem fraternal, que possibilita convívio social mais frequente entre os membros.

Em meu percurso etnográfico, ao me deparar com a Missa Gnóstica thelêmica – que será o cerne desta investigação –, chamou-me a atenção a importância dos estados alterados de consciência para esta *performance* ritual, já que eles forçam o indivíduo a agir, tomar controle de si, e que isso vem acompanhado de uma mudança axiológica em algumas categorias sociais, tais como a sexualidade e a subjetividade; de um estado de liminaridade, no qual o indivíduo está no "entre" de um status social para outro; e de um senso de *communitas*, em que há uma suspensão da sociedade estruturada. À luz de Ernesto de Martino (1948/2004; 1956/2012), vejo essa mudança axiológica como sintoma de uma crise de presença, alienação do estar-no-mundo, que está sendo resolvida através do simbolismo mítico-ritual (*ibid.*). Antes de fazer minhas considerações etnográficas, gostaria de discutir com mais profundidade o aparato teórico-metodológico escolhido para esta reflexão.

PARA UMA ABORDAGEM PERFORMATIVA DO RITUAL: UMA REFLEXÃO ACERCA DA MAGIA E SUA EFICÁCIA SOCIAL

Gostaria de trabalhar um autor que pode auxiliar-me metodologicamente: Stanley Tambiah (1985/2018). A abordagem performativa do ritual proposta pelo autor é de grande ajuda para se compreender o rito em termos da associação entre linguagem e ação, uma vez que a missa gnóstica é precisamente constituída a partir desta associação.

Para o autor, a articulação entre esses dois termos se dá em dois níveis:

a-) estrutura interna, que diz respeito à técnica de transferência de um atributo ao receptor por meio do recurso à linguagem metafórica e metonímica[18]-, à forma que os encantamentos são construídos, a escolha das substâncias utilizadas no ritual, entre outros, e de que maneira elas estão associadas a determinada forma de ação;

18. Tambiah toma de empréstimo os termos "metafórico" e "metonímico" para associar a questão da linguagem com a ação social dentro do rito. Um atributo é transferido a quem o recebe através de linguagem figurada ou através da parte pelo todo.

b-) a estrutura externa, marcada pelo contexto da situação, ou seja, nas relações que o ritual trava com as atividades sociais e as práticas nas quais ele influencia.

Para Tambiah, o ritual é um sistema de comunicação simbólica construído culturalmente. O ritual apresenta uma sequência de palavras e atos padronizados. Por isso, o ritual se compreende à luz das categorias de formalidade, estereotipagem, condensação e redundância. É um modo de ação social. Toda ação ritual é performática porque é um ato convencional; é vivência intensa do evento, possibilitada pelos múltiplos meios da *performance* encenada; e indica valores vinculados aos atores e inferidos pelos mesmos durante a *performance*.

> Em outras palavras, se os eventos rituais são atos performativos (em um sentido muito mais forte do que os atos de fala comuns, que também fazem algo com as palavras), então as conexões entre os atos unitários e as enunciações do ritual, a lógica das regras de sequências obrigatórias dos atos rituais *per se*, não podem ser inteiramente entendidas sem a compreensão de que elas são a vestimenta de ações sociais; e essas ações sociais não podem, por sua vez, ser entendidas se não em relação aos pressupostos cosmológicos e às normas sociais interacionais dos autores. Mais uma vez, a forma e o conteúdo do ritual estão necessariamente fundidos e o problema aqui é elaborar um sistema conceitual que veja a mensagem, em si mesma, 'tanto padronizada internamente quanto parte de um universo padronizado maior – a cultura ou alguma parte dela'. (Bateson 1972, 132) (*ibid*.: 158)

No entanto, o rito como *performance* possui caráter dual, pois, ao mesmo tempo em que é um evento cujas características internas principais são a estereotipagem e a repetição, ele também serve a situações contextuais, como reivindicações de *status* social e interesses dos participantes:

> Por um lado, pode-se dizer que, em geral, um ritual público reproduz em suas repetidas encenações certas sequências aparentemente estereotipadas e invariantes, tais como fórmulas cantadas, regras de etiqueta seguidas, e assim por diante. Por outro lado, todo antropólogo de campo sabe que nem uma única performance de um rito, não importa o quanto rigidamente prescrita, é exatamente igual à performance, pois ela é afetada por processos peculiares ao modo oral de recitação do especialista e por certos aspectos variáveis, tais como as características e circunstâncias sociais dos atores que (com a exceção de eventos puramente contingentes e imprevistos) afetam questões tais como a escala de comparecimento, o interesse do público, gastos econômicos, e assim por diante. É, portanto, necessário ter em mente que festivais, rituais cósmicos e ritos de passagem, independentemente de terem sido prescritos, estão sempre ligados às reivindicações de status e aos interesses dos participantes e, logo, sempre abertos aos significados contextuais. Componentes variáveis tornam flexível o cerne básico da maioria dos rituais. (*ibid*.: 135-136)

Um complemento à perspectiva de Tambiah é a de Victor Turner (1969/2013). A *performance*, para Turner, "reencena modelos tradicionais de representação e dá lugar a uma criatividade que desestabiliza esses mesmos modelos" (Borges 2019). Ela possui caráter liminar:

> As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos, naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. (Turner 1969/2013, 98)

As entidades liminares interrompem o fluxo cotidiano, permitindo aos atores sociais repensar a estrutura social porque os afasta de papéis sociais normativos. Outro aspecto da *performance* é a *communitas*:

> É como se houvesse neste caso dois "modelos" principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes. O primeiro é o da sociedade tomada como sistema estruturado, diferenciado e frequentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de "mais" ou de "menos". O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um comitatus não estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais." (Turner 1969/2013, 99)

Assim, a passagem do baixo para o alto é feita através de um limbo de ausência de status social. Turner ainda afirma que a vida social é constituída pelo conflito e situações de crise, que refletem o inacabamento do mundo social, mostrando seu caráter processual. A *performance* como rito se mostra como um dos caminhos para entendimento das tensões da estrutura social e de seus elementos anti-estruturais. O conceito de "drama social" do autor resume tal postura: são eventos marcados por conflito – exagero – entre as instituições sociais, nos quais suas características internas são exibidas. O conflito é a expressão dos atores sociais, o que permite a verificação da elasticidade das cosmologias frente à vida prática.

Os autores seguintes, apesar de não trabalharem especificamente com a questão da performance, discutem aspectos importantes para o meu argumento: a relação entre corpo e ritual. Trago-os aqui porque complementam minha perspectiva sobre *performance*, que acredito estar relacionada, neste caso, com a noção de crise de presença.

Ernesto de Martino (1948/2004), filósofo e etnólogo italiano, nos coloca o problema do que ele conceitua como "mundo mágico": a instabilidade coletiva da presença, isto é, da capacidade de objetivar o real e do indivíduo

se entender como sujeito na História[19]. Para este antropólogo, o *ethos* humano fundamental assenta na potência moral, que é o poder dialético no qual o homem classifica a experiência e as coisas por meio de juízos de valor. A presença cultural, ideia de "estar aí", se dá por essa "energia categorizadora" que está inserida na história e, por conseguinte, na sociedade. A sociedade equivale à História para o autor, ambas significando o modo de organização coletiva que visa ao domínio técnico da natureza, que se refaz *ad infinitum* por conta do processo dialético característico da dimensão histórica – presença versus experiência religiosa, discutida em termos de simbolismo mítico-ritual. A presença é o que garante o sujeito na dimensão da cultura; se esta entra em risco de instabilidade, o indivíduo "perde o mundo", isto é, a energia classificatória segundo valores que o coloca como actante.

Isto porque, para o autor, o drama existencial do mundo mágico se exprime em uma polaridade: a crise de presença e seu resgate. Tal drama ocorre em períodos críticos da existência, quando se exige muito da presença, demandando uma reparação que equilibre a situação. O grande objetivo é controlar a crise de presença a partir de seu resgate para evitar a dissolução completa do Eu, perda da individuação[20], que é o risco último da crise. O "estar-no-mundo" neste caso é uma realidade *condenda* – que precisa ser construída por meio do simbolismo mítico-ritual –, pois está permanentemente exposta ao risco de perda de presença, de alienação do ser.

É importante dizer que essa relação dialética entre crise da presença e reintegração religiosa é mediada pela noção de "de-historificação institucionalizada" (De Martino 1956/2012), que funciona como instrumento de proteção de um agir na História, sendo a questão performática, por assim dizer, envolvida aqui[21]. É, em suma, fazer História com a proteção da meta-história. Quando o indivíduo experimenta de-historificação, a crise de presença indicando uma ruptura no processo dialético – isto é, a perda da diferenciação entre objeto e sujeito –, isso faz com que ele seja expulso da sociedade e, assim, da própria História, causando profunda

19. A noção demartiniana de História não é universalista, mas diz respeito aos regimes de historicidade de cada sociedade.
20. Individuação, para o autor, não é um *a priori*, mas uma "conquista cultural".
21. Apesar de De Martino não tratar especificamente sobre *performance*, temos lampejos de uma antropologia da *performance* quando nos deparamos com o conceito de de-historificação institucionalizada porque é este mecanismo protetivo da presença que provoca propositadamente a crise da presença e gera uma *performance* – sistema de comunicação simbólica construído culturalmente no qual há padronização de atos e palavras (Tambiah 1985/2018). Ao pesquisar o Tarantismo, forma de exorcismo musical e cromático na Apulia, Itália, de Martino se depara com uma sequência de palavras e gestos padronizados após a suposta mordida da tarântula e a tentativa dos músicos de achar a música e a cor ideal daquela tarântula que o "atarantado" corporifica. A mordida da tarântula seria a causadora sazonal da crise de presença, ligada neste contexto à colheita, induzida todos os anos pela mordida simbólica da tarântula e sua consequente corporificação, causadora da de-historificação. O controle da crise de presença se dá exatamente pela *performance* ritual, através do simbolismo mítico-ritual.

angústia, esta ocasionada pela perda de capacidade classificatória baseada em valores; o indivíduo não está mais lá. Essa alienação da presença pede por reintegração na História humana, que é feita a partir da experiência religiosa, do "sagrado", por meio de técnicas mágicas, realizadas através de rituais:

> A reintegração religiosa, entretanto, é histórica também em outro sentido porque toma diferentes formas, mesmo no nível da reintegração em si. Em geral, o processo hieropoético deve ser interpretado como uma escolha de momentos críticos exemplares assim como uma técnica – ou sistema de técnicas – com o objetivo de enfrentar o risco de alienação e revelar novamente tais poderes formais que a crise tende a paralisar. É como se uma parte – em dadas sociedades, uma parte enorme – do poder técnico do homem fosse divergido de seu uso em proveito da dominação das forças da natureza por meios da organização econômica da sociedade e a manipulação de certos materiais e instrumentos mentais, para encontrar sua aplicação na tarefa de restaurar um horizonte de presença, e de prevenir – em momentos críticos – o mesmo poder fundamental diante o qual a cultura e a história humana ficam a fim de serem naturalizadas. O traço fundamental da reintegração religiosa é essa técnica de de-historificação institucional. (De Martino 1956/2012, 443, tradução minha)[22]

O ritual, que possui como técnica a de-historificação, oferece um discurso que permite a ressurgência desse indivíduo na situação histórica através do processo de repetição (De Martino 1948/2004; 1956/2012). Ele repete dada situação a partir da exacerbação da crise inicial que levou à perda de presença a fim de controlá-la para que o indivíduo volte a possuir a "energia categorizadora" que lhe permite ser reintegrado histórica e socialmente. Não há um retorno à norma, mas uma reinvenção da cultura (Wagner *apud* De Martino 1956/2012) – "inventa-se" a cultura para que as motivações de todos os agrupamentos sociais se conformem dentro desses valores "inventados" a fim de que o processo dialético de reprodução das relações sociais e simbólicas se mantenha.

Assim, o rito para De Martino se torna uma *performance* que modifica a História, a repetição abrindo espaço para o fazer-se, para a diferença, porque a repetição nunca é a mesma, dando dinamismo ao simbolismo mítico-ritual, que é ao mesmo tempo ficção e concretude, reformulando

22. "Religious reintegration, however, is historical also in another sense because it takes very different forms even on the level of reintegration itself. In general, the hieropoetic process is to be interpreted as the choice of exemplary critical moments and as a technique—or system of techniques—for facing the risk of alienation and re-disclosing those formal powers which crisis threatens to paralyze. It is as if a part—in some given societies an enormous part—of the technical power of man were diverted from its use for the domination of natural forces by means of the economic organization of society and the manipulation of certain material or mental instruments, to find its application in the task of restoring an horizon to presence, and of preventing—in critical moments—the same fundamental power from which culture and human history come forth from being naturalized. The fundamental trait of religious reintegration is this technique of institutional dehistorification." (De Martino 1956/2012, 443)

as categorias segundo valores e promovendo a ação na História, ou seja, a transformação ativa de si e do mundo.

Estudiosa de Ernesto de Martino, Silvia Mancini (2018) afirma que as práticas psicocorporais que implicam estados alterados de consciência ocupam um papel central nas tradições mágico-religiosas marginalizadas e transversais[23] por conta de um modo particular de compreensão, concepção e manipulação da realidade, em que o problema da eficácia simbólica[24] emerge. A autora sugere que olhemos para essa questão através de certos conceitos: a-) o de técnica, em que o *modus operandi* mítico-ritual é analisado enquanto dispositivo técnico efetivo, e os usos devem ganhar destaque em detrimento dos significados; b-) o de ortoprática, em que a função cultural ou ritual é dirigida à intervenção ativa e transformadora do mundo e do sujeito; c-) e as práticas *ethopoiéticas* (Foucault 2001 *apud* Mancini 2018), que consistem em dispositivos discursivos e simbólicos aliados à práxis consciente e voluntária da construção do indivíduo, isto é, o homem fabrica a si por meio de técnicas que atravessam seu corpo. Os estados alterados de consciência se dão através do Eu dividido, dissociado e plural, formando o "outro" mediante psicotécnicas. Os estados alterados de consciência são cruciais na correção de desordens[25] que afetam o corpo e o espírito dos indivíduos. Eles são importantes, de acordo com Mancini, porque a eficácia da magia se assenta em dispositivos ficcionais, que se encontram em outro regime de realidade, promovendo rupturas no estado de vigília, estimulando a imaginação e o desdobramento do Eu, este sendo o vetor real da eficácia. Os dispositivos ficcionais promovem um "fazer ativo", isto é, obrigam seus agentes a agir para retomar o controle sobre si e sobre o mundo. "*A eficácia mágica, fundada sobre a dissociação do Eu, reside em uma espécie de aprendizagem técnica de saber transformar-se e se reparar*" (Mancini 2018, 59, tradução minha)[26].

Tendo em vista a discussão teórico-metodológica feita acima, meu argumento, que justifica a presença deste artigo no presente dossiê, é: a missa gnóstica thelêmica, que veremos a seguir, é uma *performance* ritual, isto é, uma comunicação simbólica culturalmente definida que possui palavras e atos padronizados, mas que exacerba certos conflitos sociais, tais como a questão da sexualidade. Ela possui caráter liminar, uma vez que, através da dissolução dos papéis sociais normativos, há um limbo de ausência de status social. Esse limbo e a exacerbação de conflitos sociais, juntamente

23. Mancini se refere aqui às tradições mágico-religiosas que foram postas em segundo plano pelo Ocidente devido ao recurso à magia e aos estados alterados de consciência em suas práticas rituais.
24. Conceito desenvolvido por Claude Lévi-Strauss (2012) que diz respeito a essa propriedade de manipulação simbólica que organiza o caos do mundo.
25. Desordem aqui se refere a todo tipo de manifestação corporal que desvie da norma social estabelecida.
26. "La eficacia mágica, fundada sobre la disociación del yo, reside, en fin, en una especie de aprendizaje técnico del 'saber transformarse y repararse." (Mancini 2018, 59)

com a presença de estados extáticos, sugere mais um método analítico, o da crise da presença, através da técnica mítico-ritual de de-historificação institucionalizada, que promove um estar-no-mundo outro através da ressignificação de valores culturalmente construídos. Daí a relação entre corpo, ritual e *performance* que proponho aqui.

A MISSA GNÓSTICA THELÊMICA E SUAS RECONFIGURAÇÕES: UM EXERCÍCIO ANALÍTICO

Minha experiência etnográfica é datada de 2018 até o momento atual[27]. Tenho investigado a relação entre *performance*, corpo e ritual em *Thelema*, e a Missa Gnóstica me pareceu "elegível" para o estudo, uma vez que constitui um dos únicos ritos coletivos e públicos dessa corrente esotérica, tanto em contexto nacional quanto internacional. Ressalto que meu percurso teve de ser feito em grande parte via ambiente digital por conta da pandemia de COVID-19, que me impediu de realizar trabalho de campo presencial. Assim, contei com vários de meus interlocutores de pesquisa que me ajudaram a compreender quais significados e categorias são mobilizados neste rito, além de sua eficácia para os thelemitas. Assisti ao rito algumas vezes em versões disponibilizadas no YouTube entre julho de 2020 e setembro de 2021, além de ter participado de forma remota de uma Missa adaptada ao cenário digital realizada pela *Ecclesia Babalon* em março de 2021, instituição thelêmica com representação no Brasil. Antes de prosseguirmos à descrição do ritual, fazem-se necessárias algumas explicações prévias.

A Missa Gnóstica é um rito que foi concebido por Crowley durante sua estadia na Rússia em 1913, tendo como inspiração o ritual eucarístico ortodoxo russo. É o principal rito da *Ordo Templi Orientis* (O.T.O.), ordem iniciática que admite Crowley em 1912 e é convertida à Lei de *Thelema* em 1919. Todavia, o *Liber XV* – texto da Missa – só foi publicado em 1918. Apesar dos rumores de que a Missa havia sido praticada algumas vezes durante a década de 1920 na Abadia de *Thelema*[28] em Cefalù, na Sicília, Itália, a primeira celebração pública deste rito ocorreu em 1933 na Loja Ágape, uma das representações da O.T.O. na Califórnia, Estados Unidos. A Missa Gnóstica é encenada em suas versões privada e pública – a última permitindo a presença de não iniciados no rito – nas Lojas, Acampamentos e Oásis da O.T.O., mas o ritual em si é realizado pela *Ecclesia Gnostica Catholica* (E.G.C.), braço eclesiástico da O.T.O.

27. Esse período é referente ao início de minha iniciação científica e a minha pesquisa de mestrado.
28. A Abadia de Thelema foi uma experiência mágicka realizada em uma casa em Cefalù, na Sicília, por Crowley e seus seguidores, dando ênfase à Leah Hirsig, Mulher Escarlate do magista na época. As práticas realizadas neste local tinham como principal característica a transgressão ritual através de magia sexual, coprofagia, entre outros. O objetivo era o descobrimento da Verdadeira Vontade dos adeptos e avanço no caminho iniciático. Os italianos ficaram tão chocados com os acontecimentos na Abadia que Mussolini expulsou Crowley da Itália em 1923.

Em linhas gerais, a Missa Gnóstica thelêmica celebra a união mística entre o princípio feminino e o masculino do Universo para a geração de uma criança mágica. No horizonte metanarrativo, Babalon e Caos são tais princípios, respectivamente, e Hórus – com sua dualidade oculta, Set – é a criança mágica. Tal horizonte simbólico-mítico é antropomorfizado no ritual por meio das personagens do drama, além de metonimizado[29] por meio dos objetos rituais que são colocados em cena, que são epítetos de cada personagem.

As personagens e seus atributos são: a-) diácono, que possui o *Livro da Lei*; b-) a sacerdotisa, que possui o cálice, a pátena, a espada e os bolinhos de luz; c-) o sacerdote, que possui a lança; d-) as crianças, que carregam água, perfume, incensos e sal; d-) e a Congregação, composta por membros iniciados ou não na O.T.O. ou E.G.C., mas que possuem papel ativo no rito. Há uma vestimenta e uma postura específica a cada papel ritual. A interação entre os objetos agenciados pelas personagens da Missa constitui o cerne do ritual, que possui forte conotação sexual por se tratar de um rito cujo "mistério" gira em torno da magia sexual – a interação erótica sobretudo entre cálice e lança, representando a vulva e o falo.

A Missa é dividida em vários momentos, sendo caracterizada pela mistura entre a leitura de trechos do *Livro da Lei* pelo Diácono, diálogos pré-estabelecidos entre sacerdote e sacerdotisa, manifestações sonoras – músicas, sons emitidos pela boca – e ações rituais propriamente ditas, tais como a preparação correta do Templo, um caminhar específico a cada personagem porque isso traz implicações na eficácia do rito, uma forma específica de interação dos instrumentos rituais, entre outros. O ápice do ritual se dá com o momento da Eucaristia[30], que simbolizaria a consumação do casamento místico entre as forças do Universo – Babalon e Caos – por meio da vocalização da palavra mágica "HRILIU", que conota o momento do orgasmo conjunto entre sacerdote e sacerdotisa. Diferentemente da Eucaristia cristã, o que é consumido neste caso é um bolinho de luz – um bolinho feito à base de especiarias com a mistura de sêmen e sangue menstrual fervidos – juntamente com um copo de vinho, ambos consagrados durante a *performance* ritual.

A Missa Gnóstica, nesse sentido, é um sistema de comunicação simbólica (Tambiah 1985/2018) no qual há uma sequência de palavras e atos padronizados que *fazem* algo. A Missa produz sua eficácia entre os thelemitas a partir dessa articulação particular de elementos e que geram a *performance*, que, apesar de transmitirem uma "mensagem" por meio de sua fórmula mágica, nunca é igual; a *performance* repete a diferença (Deleuze

29. Metonímia: figura de linguagem que se refere ao todo pelas partes. Na Missa Gnóstica, os deuses representados no drama são referidos pelos objetos que os oficiantes empunham e suas vestimentas, daí sua identificação/corporificação com determinada entidade.
30. Terminologia êmica.

2018)[31] por questões contextuais e pela própria questão de não se poder restituir as condições nas quais aquele rito foi realizado. Também é um drama social, isto é, um evento que exacerba determinado conflito social através da dissolução dos papéis sociais normativos e a formação de uma *communitas*. Mas como isso é visto no ritual? A Missa Gnóstica problematiza, sobretudo, a questão da sexualidade para a sociedade ocidental, que gera conflitos por conta de práticas discursivas de silenciamento dos corpos e da imposição de um modelo de sexualidade estabelecido pela burguesia no século XIX (Foucault 1976/2015; Weeks 1981/2012) por meio da sexualização extrema do ritual e de uma ideia de transgressão – como, por exemplo, "profanar" o altar colocando a Sacerdotisa sentada nele nua, ou a ingestão de sêmen e fluidos menstruais como algo pertencente ao "sagrado". A celebração da materialidade do corpo também se exacerba no contexto ritual, colocando em evidência as práticas de borramento ritual do corpo (Le Breton 1990/2002) na sociedade ocidental e um questionamento acerca da dicotomia entre corpo e mente, já que tudo é corpo nas práticas thelêmicas – os afetos (Favret-Saada 2005) são corporais à medida que a experiência do mundo, o estar-aí, é mediado pelo corpo. Na Missa Gnóstica, o corpo é a porta para a transformação de si e do mundo, além da possibilidade de estabelecer uma relacionalidade com as entidades thelêmicas. No ritual, vestimentas e instrumentos são utilizados como forma de adornar o corpo para corporificar esta entidade, tomar suas características e seus poderes. É algo parecido com a tomada de perspectiva promovida pelos xamãs ameríndios (Viveiros de Castro 2015). É uma abdução parcial da agência dos oficiantes para retornar agência a eles através da experiência corporal, pois isso, além de outras coisas, constrói a pessoa thelemita. O rito ainda conta a história da iniciação do Sacerdote em homem iniciado em Thelema a partir da ideia de liminaridade e formação de uma *communitas*. Os papéis sociais, tanto produzidos pela sociedade macro quanto pela Ordem Iniciática, são suspensos em vista do ritual e uma comunidade é provisoriamente "estruturada", contendo os oficiantes do rito e a Congregação. Qualquer pessoa iniciada na *Ordo Templi Orientis* (O.T.O.) pode ser oficiante de qualquer papel ritual. Mas voltemos ao Sacerdote. A Missa Gnóstica estabelece a passagem simbólica do Sacerdote de homem "comum" para um completo iniciado em Thelema, isto é, aquele que completou todos os ritos de iniciação da Ordem. Ele fica em uma condição liminar de nem isso nem aquilo durante boa parte

31. Em *Diferença e Repetição* (ano), Deleuze afirma que o devir implica um encontro no qual tudo é repetido de outro modo. Logo, a relação opera pela diferença, não pela semelhança ou identidade. O devir transporta a diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. Mas o que é diferença e repetição? Deleuze (*ibid*.), ao criticar o pensamento representacional, postula que neste a diferença era tratada como oposição ao que é idêntico, excluindo a diferença como tal. Para o autor, a diferença deve ser entendida por si mesma, como um conceito: como afirmação do desigual, como processo, transformação. As coisas não são; elas estão em constante transformação - a questão aqui é a ação e não a essência. A diferença ocorre durante a repetição, isto é, cada encontro gera uma ressignificação dele mesmo. A diferença é potencializada pela repetição dos encontros, pois algo novo acontece nos intervalos entre os ciclos.

do ritual, problema que só é resolvido com sua passagem pelo ordálio do Abismo, na qual ele se torna "Nemo" ou "*No Man*", constituindo sua mudança de status caso essa passagem seja bem-sucedida. O Sacerdote é guiado pela única autoridade do ritual: a Sacerdotisa, entendida como *initiatrix*, ou seja, quem inicia as pessoas em thelemitas, aquela que promove o encontro da pessoa com sua Verdadeira Vontade. É ela quem promove a mudança de status social do Sacerdote que, dentro dos papéis sociais normativos da sociedade ocidental da virada do século XIX para o XX, seria realizada normalmente por outro homem, mostrando-nos um questionamento da estrutura social ocidental no que diz respeito aos papéis de gênero.

Se adicionarmos à perspectiva de Tambiah (1985/2018) e Turner (1969/2013) o conjunto teórico-metodológico de Ernesto de Martino (1948/2004; 1956/2012) e de Silvia Mancini (2018), veremos que a Missa Gnóstica, por meio de seu simbolismo mítico-ritual, "suspende" propositalmente a História a partir da técnica de de-historificação institucionalizada para resolver questões pertinentes para aquele grupo social agir na História – o que traz um eco das considerações de Turner (1969/2013) sobre *performance* ritual. Além de um casamento místico, a Missa encena o percurso iniciático do sacerdote, que vai ascendendo na Árvore da Vida cabalística[32] – por onde se dá o sistema de iniciação da O.T.O. – com o auxílio da sacerdotisa, sendo os movimentos no templo motivados pelos posicionamentos neste sistema de iniciação e por um despertar de uma nova consciência de si e do mundo, simbolizada pela ascensão da Serpente de Fogo, a Kundalini[33], daí a importância do estado alterado de consciência nesta *performance* ritual. O despertar da Kundalini só é possível a partir de técnicas rituais de alteração de consciência, tais como a meditação, a Yoga e o uso de substâncias psicotrópicas. Neste caso, o sexo – incluindo a extrema sexualização do ritual – induz uma mudança no estado de consciência de vigília nas personagens e membros da Congregação, fazendo-os enxergar "para além": dissociar significa transformar. Com o estado de transe, as pessoas envolvidas no rito são tomadas por um torpor e, para além disso, a própria postura das personagens rituais – tom de voz, eloquência nos movimentos, entre outros – vai variando ao longo do rito, chegando a um ápice na comunhão, quando se grita "HRILIU". Esta expressão é, deveras, mágica: produz transformação porque é a palavra de maior força mágica

32. Sistema de correlações no qual o Esoterismo baseia seu aparato prático-discursivo, oriundo da cabala cristã proposta por Pico della Mirandola, em 1496. Também conhecida por *Sephiroth*. Consiste em dez emanações de *Ain Soph* (princípio imanifesto e ininteligível) na cabala cristã que carregam cada qual um princípio da existência, conectadas entre si por trinta e dois caminhos, divididas entre três pilares que se equilibram entre si e contendo uma pseudoesfera, *Daäth*, que permite a conexão entre a Árvore da Vida e a da Morte ou do Conhecimento, a *Qliphoth*. É entendida como um microcosmo do Universo (Yates 1964/1995).
33. De acordo com as práticas discursivas orientais, a Kundalini é uma força representada por uma serpente de fogo alojada na base da coluna vertebral humana que, quando desperta devido a práticas corporais específicas, promovem um despertar espiritual e de consciência no indivíduo.

do ritual (Tambiah 1985/2018). As palavras, que possuem poder mágico de acordo com Tambiah (*ibid.*), juntamente com as ações rituais, constituem a eficácia do rito, pois eles constroem um sistema culturalmente definido que exacerba tensões sociais. HRILIU, que representa o orgasmo simbólico do Sacerdote e Sacerdotisa, tensiona ao máximo a problemática social da sexualidade, uma vez que se prega a sexualidade livre, o que contraria a estrutura social ocidental daquela época.

A valorização do corpo como espaço da eficácia mágica e da possibilidade de transformação de si e do mundo é transposta para as temáticas centrais desta Eucaristia, a saber, a sexualidade e a questão de gênero, que também estão ligadas às problemáticas sociais do começo do século XX na Europa – daí seu caráter performativo, isto é, um evento que exacerba as tensões sociais por meio da suspensão dos papéis sociais e da associação entre linguagem e ação social. O sexo como o motor da vida e como indutor de transformações no corpo – um corpo que estrutura a sexualidade e as formas de estar-no-mundo de outras maneiras e que também pode construir e atualizar realidades, de modo criativo, que não estão dadas – possibilita novas formas de agir sobre o mundo, uma vez que o dispositivo mítico-ritual (De Martino 1948/2004; 1956/2012) é responsável por colocar em xeque essas categorias que causam "crise" nesses indivíduos, e, por outro, abre a oportunidade de ressignificá-las através de valores atribuídos a elas pelos próprios adeptos. O contato com Babalon e Caos força os adeptos a mudarem a postura frente à vida de modo que eles possam viver na sociedade mais ampla com outros valores. Um exemplo disso é a forma pela qual uma nova perspectiva acerca da sexualidade é tratada no ritual: só é possível a partir da conexão do Adepto com sua Verdadeira Vontade por meio de práticas mágico-religiosas que desestabilizam a estrutura social vigente, como a transgressão ritual. O ritual é uma forma de recuperar os indivíduos enquanto seres actantes na história. Ou seja, o rito produz novas formas de agência à medida que resgata a presença doente e controla a crise. Esse resgate só é possível se algumas categorias sociais que o rito mobiliza forem ressignificadas. Cito novamente os exemplos da sexualidade e da materialidade do corpo.

Fica muito clara outra questão levantada por Tambiah (1985/2018) acerca da *performance* ritual não apenas ser circunscrita apenas ao rito em si, mas também a reivindicações de status social e a uma rede de sociabilidade mais ampla. O caráter transgressivo da Missa Gnóstica, ao colocar em destaque a materialidade do corpo, a importância da sexualidade como fator da vida social, a magia como parte do Ocidente, entre outros, também coloca o status dos próprios thelemitas na sociedade nas margens do sistema porque é contrário aos ideais propostos pela família burguesa do século XIX em diante (Foucault 1976/2015; Weeks 1981/2012). Quando Tambiah (1985/2018) e Turner (1969/2013) dizem que a *performance* ritual

revela visões de mundo conflitantes, é exatamente sobre isso que estou falando quando abordo *Thelema*: o conflito entre as práticas sociais ocidentais, que relegam a magia à alteridade absoluta e se mantém em uma perspectiva cartesiana da existência, que privilegia a mente e relega o corpo ao mero funcionamento de órgãos, e as práticas rituais e discursivas thelêmicas, que repensam tais posturas. Assim, a eficácia da Missa Gnóstica depende dessa rede de sociabilidade que é criada às margens do que é aceito socialmente, que afirma um estar-no-mundo outro, outras formas de construção da realidade, e que tem como imperativo a transformação contínua das categorias, das relações, dos corpos, dos mundos.

Entretanto, nas últimas décadas, uma discussão muito extensa entre thelemitas e também entre não-thelemitas se deu acerca de algumas concepções crowleyanas que se espraiam em seus ritos. Por exemplo, uma concepção de mundo demasiado falocêntrica, que privilegia o homem em seu percurso mágico e relega às mulheres o papel de meras ajudantes. Outra questão colocada é a falta de espaço para outras identidades de gênero não fundadas sobre a cisnormatividade, como os transexuais e os não-binários. No caso da Missa Gnóstica, tais críticas foram muito consistentes com certa má fama que *Thelema* foi ganhando entre tais círculos de pessoas, inclusive por meio de acusações de assédio e abuso sexual e de poder nas ordens iniciáticas, sobretudo, e pelo perfil dos iniciados, majoritariamente homens brancos altamente escolarizados, além da ineficácia das instituições thelêmicas de lidarem com tais acusações e de abarcarem a diferença e produzirem modificações estruturais. Por conta de tudo isso, várias reconfigurações da Missa Gnóstica apareceram nos últimos tempos, apontando para a questão de uma eficácia deste rito (De Martino 1948/2004; 1956/2012, Mancini 2018, Stengers 2008, Tambiah 1985/2018), que precisa ser repensada à luz dos novos tempos. Ater-me-ei a dois exemplos etnográficos: a Bailada Nervosa e o *Liber Sophia*[34].

Fui convidada para a Bailada Nervosa, que ocorreu em outubro de 2020, por L., um iniciado na O.T.O. que é meu interlocutor de pesquisa. Este ritual consistia em uma tecnoeucaristia[35] – isto é, uma Eucaristia baseada na Missa Gnóstica que se utiliza dos meios digitais e de codificação, dando origem a um evento virtual chamado Criptofunk. Para ter acesso à tecnoeucaristia, era necessário decifrar um código, que me redirecionou a uma sala virtual com música ambiente e um chat. Nesta sala, fiquei sem saber quem eram meus "colegas" de rito, uma vez que não havia câmera. Quando o rito se inicia, há uma mistura entre linguagem ritualística e músicas de artistas femininas cujas letras têm caráter empoderador ou sexualizado, poemas declamados por mulheres negras, odes a divindades

34. Sobre a questão de se repensar a cisnormatividade, apenas digo que há missas experimentais sendo feitas e missas *queer*, mas não me aprofundarei no assunto, pois me falta material etnográfico para tal.
35. Este é um termo criado pelo próprio L. para definir sua prática mágica.

femininas, inclusive as mais "lascivas", uma série de músicas nos estilos funk, trap, rap, denunciando a violência policial nas comunidades, o genocídio indígena, a desigualdade social, além de uma série de imagens de códigos e programações. O ápice do ritual se dá com a produção de sigilos – uma representação pictórica vinculada ao desejo do praticante em relação a determinada prática mágica – ou da "semente" – correlata à criança mágica – na qual abre-se um programa de desenho livre para que os participantes desenhassem o que quisessem e o que desejavam para a internet do futuro. Enquanto isso, um vídeo era passado ao fundo, sobre uma internet feminista, livre, antirracista, pública, contra hegemônica, com compartilhamento de saberes. O ritual terminou abruptamente com o fim da transmissão.

É interessante pensar nesta *performance* ritual como um sistema de códigos que mostram uma visão do mundo das pessoas que estavam reunidas neste evento. Neste sentido, é uma tomada de posição política frente ao mundo, às desigualdades, ao genocídio. Uma defesa do espaço das mulheres e uma *performance* que ressalta a necessidade de relacionalidade entre as camadas marginalizadas socialmente para se chegar a uma sociedade mais libertária. Os vários elementos da *performance*, que resultaram muitas vezes em uma cacofonia delirante, acabam por se tornar um todo que (des)ordena as categorias postas em questão pelo ritual. A ação ritual força a agência sobre o mundo, cria a possibilidade de novos mundos, inserindo no rito o meio digital como personagem e como espaço da eficácia ritual e de agência no mundo. O rito em sua *performance* se torna potência para a produção de outras relações e formas de se relacionar através da linguagem que é tornada ato: "o dito também é o feito" (Peirano 2006, 3). Isso aparece no ritual, por exemplo, quando o discurso potente de defesa aos direitos das mulheres e populações marginalizadas pelo Ocidente juntamente com um discurso sobre segurança digital é transformado em um sigilo, um ato mágico.

O último ritual que desejo abordar nesta reflexão é o contido no *Liber Sophia* (2019), performado pela primeira vez em dezembro de 2019 em Atlanta, Estados Unidos, no Templo thelêmico de Nossa Senhora do Abismo (*Temple of Our Lady of the Abyss*) por Sophia Melitodes, Alta sacerdotisa do Templo[36]. Trata-se de uma revisão feminino centrada da Missa Gnóstica. Como prelúdio ao texto do rito, afirma-se:

> *Thelema* não é uma mulher nua no altar. É o êxtase sublime do farfalhar constante da dualidade divina. É a nossa abordagem a esse farfalhar constante. Nossa experiência dele, nossa relação com ele, como um indivíduo que é, em si, um farfalhar constante de multiplicidade, pois o indivíduo nada mais é do que uma comunidade de estrelas e células. A mulher no altar serviu a um propósito; ainda pode servir a um. Mas este não pode ser o fim de nosso trabalho, tam-

36. Esta informação está contida no próprio *Liber Sophia*.

> pouco o centro. E é por este motivo que *Thelema* estagnou desde sua concepção; porque reconheceu a necessidade de culto à deusa, e então encontrou-se incapaz de realizá-lo; porque temia a Sua chegada. (*Liber Sophia 2019*, 5, tradução minha[37])

O problema central posto pela Missa é o da universalidade do falo sem contrapartida de mesmo valor e como único caminho possível para a gnose. A subjetividade é oferecida somente ao homem, relegando à mulher o papel de degenerada. Por isso, o *Liber Sophia*, portanto, promove uma prática mágica de celebração dos Mistérios em uma perspectiva feminina, proclamando a chegada de Babalon.

Em relação ao rito em si, trata-se de uma celebração do Apocalipse. Há a convicção de que isto não é uma Missa porque não proclama a passividade feminina e não possui os mesmos instrumentos e personagens rituais. É uma celebração do Apocalipse. São indicadas as preparações do Templo, dando destaque a uma cavidade ao fundo coberta por um véu, representando um útero. As personagens rituais são Sophia, Melissa, o Neófito e o Mestre de Cerimônias, cada qual com vestimentas e funções específicas. O ritual possui várias partes nas quais Sophia, Melissa e o Neófito interagem entre si e com a Congregação. É interessante perceber de que maneira entidades masculinas, com exceção de Caos, são excluídas desta operação em favor de figuras femininas e andróginas (Baphomet, por exemplo), reforçando uma relacionalidade entre mulheres, patente na relação entre Sophia e Melissa como irmãs – uma relação simétrica. Ao atravessar os caminhos de iniciação, este rito performa uma gravidez simbólica de Melissa, representada pela *Sephiroth* e pelas posições tomadas no Templo, mas a paternidade não é identificada. Todas as mulheres e formas de feminilidade que foram consideradas desviantes são comemoradas em nome de Babalon. A Eucaristia é realizada através de uma invocação à Babalon, que reforça a conexão entre devassidão (*whoredom*), feminilidade e imortalidade. Melissa bebe o vinho, adocicado com mel e engrossado com um bolinho de luz esmigalhado, contendo sangue menstrual, de um canteiro. Hinos são proferidos e a Congregação comunga a partir da ida ao altar para beber este vinho e receber o símbolo da rosacruz no peito de cada um dos membros da Congregação com Óleo Santo por Sophia. Ao fim da celebração, Sophia abençoa a congregação em nome de Babalon e todos os personagens rituais se mantém em suas posições "coroadas" enquanto a Congregação deixa o Templo.

37. *Thelema* is not a naked woman on the altar. It is the sublime ecstasy of the ever-whirring divine duality. It is our approach to this ever-whirring. Our experience of it, our relationship with it, as an individual which is in itself an ever-whirring multiplicity, for the individual is nothing more than a community of stars and cells. The woman on the altar served a purpose; it can still serve one. But it cannot be the end of our work, nor the centre. And this is why *Thelema* has stagnated since its conception; because it recognised the need for the worship of the goddess, and then found itself unable to enact it; because it feared Her coming. (*ibid.*: 5)

Nesta última *performance* ritual, fica claro como o que é questionado não é a Eucaristia em si – no sentido da eficácia mágica do núcleo do ritual –, mas a construção simbólico-prática dos elementos que compõem o ritual, espelhando, em certo sentido, a vida social. Esta *performance* privilegia, ao invés da sequência de atos e palavras promulgar uma relacionalidade cisnormativa e heterossexual como forma de atingir um objetivo mágico, isto é, transformação ativa de si e do mundo, a relação travada entre mulheres através da exacerbação de uma vivência que tecnicamente seria feminina[38], a gravidez, uma postura que retira do centro o gênero masculino. A não importância dada à paternidade da gravidez performada já indica uma outra tomada de posição para o avanço iniciático e mesmo social como um todo – o foco nas margens. Enquanto horizonte mítico-simbólico para o abarcamento da diversidade e da transformação contínua de si, Babalon é de muita significância como centro de culto nesta *performance* porque ela coloca em questão a necessidade de mudança de si e da sociedade por meio de outros valores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a *performance* é ato social (Peirano 2006, Tambiah 1985/2018), esta Missa o é na medida que constitui uma *performance* que versa sobre as contradições do mundo Ocidental e as exacerba em um drama social (Turner 1969/2013). Sua linguagem transgressiva diz respeito à rigidez social na qual estamos inseridos. O casamento místico dos princípios que regem o Universo e o caminho iniciático do sacerdote dizem mais sobre o fato de que as coisas não são um *a priori* e estão sempre em transformação do que sobre uma fórmula sexual-alquímica.

Ao mesmo tempo que os atos de repetição da *performance* cristalizam valores sociais (De Martino 1948/2004; 1956/2012) porque reinserem o indivíduo como ser actante na História via simbolismo mítico-ritual, derivando daí sua eficácia, não se pode esquecer que tal eficácia está submetida também a questões de ordem político-social, como pudemos ver com as reconfigurações da Missa Gnóstica. Ambas demonstram que o "problema" não estava na estrutura propriamente ritualística do rito, isto é, na Eucaristia como *performance* mágica e mantenedora do estar-no-mundo thelêmico, mas nos elementos mobilizados durante o rito: cis e heteronormatividade, falta de inclusão de populações marginalizadas, questão dos abusos sofridos pelas mulheres. Tudo isso sem deixar de mobilizar as questões de gênero, sexualidade e corpo (Parisi 2021), questões estruturais da sociedade ocidental, mas que geram muitos conflitos.

38. Escrevo nestes termos porque a gravidez foi historicamente ligada no Ocidente aos corpos marcados como femininos, excluindo a possibilidade de gravidez nos corpos não-binários e transexuais.

Portanto, a performatividade da Missa Gnóstica não pode ser entendida sem a articulação entre o dito e o feito, para parafrasear Mariza Peirano (2006), além de aspectos contextuais de poder, políticas, sociais, raciais, entre outros. O rito cria relacionalidades no seu interior e para além dele e (re)formula formas de estar no mundo, produzindo agência (Rabelo 2008). O antropólogo deve estar atento às transformações que alteram a *performance* ritual, pois isso é de altíssima importância para a compreensão de sua eficácia e o que esse ritual mobiliza e vivencia de forma intensa. A *performance* é, em última instância, a atualização dramática cuja estrutura peculiar se relaciona com a produção de um sentido intensificado (Tambiah 1985/2018). Há quem veja o ritual como transgressão; há quem o veja como liberdade, mas a sua eficácia depende do quanto conseguimos nos relacionar com ele.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Borges, Laís Gomes. 2019. Performance - Victor Turner. *In: Enciclopédia de Antropologia.* São Paulo: USP, Departamento de Antropologia. Disponível em: http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner.

Crowley, Aleister. 1904/2017. *O Livro da Lei.* São Paulo: Editora Chave.

Crowley, Aleister. 1913. *Liber XV: The Gnostic Mass.* Disponível em: https://sabazius.oto-usa.org/gnostic-mass/ (acessado em 24 de novembro de 2020).

Crowley, Aleister. 2017. Magick in Theory and Practice. *In: Magick (Book IV).* Portugal: Hermetic Library. Disponível em: https://hermetic.com/_detail/pt/crowley/book-4/hermetic-sections-crowley-magick-em-teoria-e-pratica.png?id=pt%3Acrowley%3Abook-4%3Aaba3 (acessado em 20 de maio de 2019).

De Martino, Ernesto. 1948/2004. *El Mundo Mágico.* Buenos Aires: Libros de la Araucaria.

De Martino, Ernesto. 1956/2012. Crisis of Presence and Religious Reintegration. Prefaced and translated by Tobia Farnetti and Charles Stewart. *HAU,* vol 2, n. 2: 431-450.

Deleuze, Gilles. 2018. *Diferença e Repetição.* São Paulo: Paz e Terra.

Djurdjevic, Gordan. 2008. *The birth of the new aeon:* magick and mysticism of Thelema from the perspective of post-modern theology. London, UK: University of British Columbia.

Faivre, Antoine. 1994. *O Esoterismo.* São Paulo: Papirus.

Favret-Saada, Jeanne. 2005. Ser afetado. *In: Cadernos de Campo,* Rio de Janeiro, nº 13: 155-161.

Foucault, Michel. 1976/2015. *História da Sexualidade I:* Vontade de Saber. São Paulo: Paz e Terra.

Guinsburg, Jacó. (Org.). 2019. *O Romantismo.* São Paulo: Editora Perspectiva.

Hanegraaff, Wouter J. 2012. *Esotericism and the Academy.* Nova Iorque: Cambridge University Press.

Heelas, Paul. 1993. The new age in cultural context: the premodern, the modern and the postmodern. *In: Religion*. Lancaster: Academic Press Limited, n. 23.

Le Breton, David. 1990/2002. *Antropologia del cuerpo y modernidad.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Lévi-Strauss, Claude. 2012. A eficácia simbólica. *In: Antropologia Estrutural I.* São Paulo: Cosac & Naify: 265-292.

Löwy, Michael e Robert Sayre. 1992/2015. *Revolta e melancolia:* o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo.

Mancini, Silvia. 2008. La religión como técnica: reflexiones histórico-religiosas sobre la eficacia de algunas prácticas psicocorporales que utilizan la disociación psíquica en contextos rituales. *In: História das religiões em perspectiva: desafios conceituais, diálogos interdisciplinares e questões metodológicas,* Roberto Di Stefano e Ana Rosa Cioclet da Silva. (Org.), 27-62. Curitiba: Editora Prismas.

Melitodes, Sophia. 2019. *Liber Sophia.* Atlanta. Disponível em: https://templumabyssi.com/liber-sophia (acessado em 22 de janeiro de 2021).

Parisi, Beatriz. 2021. O corpo e o sexo como veículos das práticas mágicas no esoterismo do século XX: reflexões sobre magia sexual em Thelema. *In: Cadernos de Campo.* São Paulo, nº 29.

Peirano, Mariza. 2006. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. *In: Campos,* vol. 7, nº 2: 9-16.

Pompa, Cristina. 2008. Para repensar o conceito de religião. *In: O futuro da religião na sociedade global:* uma perspectiva multicultural, Irene Dias de Oliveira e Alberto da Silva Moreira. São Paulo: Paulinas.

Rabelo, Miriam. 2008. A possessão como prática: esboço de uma reflexão fenomenológica. *Mana*, vol. 14, nº 1: 87-117.

Stengers, Isabelle. 2008. Pensar a partir de la cuestión de la eficácia. *In: La fabricación del psiquismo:* práticas rituales em el cruce de las ciências humanas y las ciências de la vida, Silvia Mancini (org.), 269-284. Buenos Aires: Libros de la Araucaria.

Tambiah, Stanley J. 1985/2018. O poder mágico das palavras; Uma abordagem performativa do ritual. *In: Cultura, pensamento e ação social:* uma perspectiva antropológica. Petrópolis: Editora Vozes: 27-70; 134-182.

Thomas, Keith. 1971. *Religion and the Decline of Magic*. Londres: Penguin Books.

Turner, Victor. 1969/2013. *O processo ritual:* estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Editora Vozes.

Urban, Hugh B. 2006. *Magia Sexualis:* sex, magic & liberation in modern western esotericism. Los Angeles: University of California Press.

Viveiros de Casto, Eduardo. 2015. *Metafísicas canibais.* São Paulo: Cosac & Naify.

Webb, James. 1974. *The occult underground.* Illinois: Open Court Publishing Co.

Weber, Max. 1920/2016. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.* São Paulo: Companhia das Letras.

Weeks, J. 1981/2012. *Sex, politics and Society*: the regulation of sexuality since 1800. Nova Iorque: Routledge.

White, Manon Hedenborg. 2020. *The Eloquent Blood:* the goddess Babalon and the construction of femininities in Western Esotericism. Oxford Studies in Western Esotericism. Nova Iorque: Oxford University Press.

Yates, Frances. 1964/1995. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*. São Paulo: Cultrix.

BEATRIZ PARISI é mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de São Paulo (PPGCS - Unifesp) e graduada em Ciências Sociais pela mesma instituição. Membro do Projeto Ernesto de Martino (Unifesp) e do grupo de pesquisa "Antropologia e História das Religiões no Século XX" (Unifesp). Atualmente, atua como pesquisadora na área de antropologia da religião, investigando a relação entre corpo e ritual nas práticas mágico-religiosas da Nova Era. E-mail: biiaparisi@outlook.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 13/05/2021
Reapresentado: 11/01/2022
Aprovado: 25/02/2022

A POTÊNCIA DO AXÉ E SUAS RELAÇÕES ENTRE IMAGEM, TRANSFORMAÇÕES E VISIBILIDADE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.184633

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DÍJNA ANDRADE TORRES
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-0633-2511
Pesquisadora independente, Aracaju, SE, Brasil

RESUMO

Este artigo pretende apresentar e discutir algumas representações do Candomblé produzidas por quem faz parte dele, em três terreiros sergipanos, de linhagens distintas. Pensando nisso, o recorte imagético escolhido é a fotografia, uma vez que, apesar de as fotografias serem vistas como recortes de realidades e contextos, elas apresentam uma série de interpretações acerca daquilo que querem comunicar. Além disso, busco pensar nos atos performativos e políticos que esses sujeitos realizam ao tornar visíveis ou não as imagens que são produzidas nestas três casas. A palavra Potência foi pensada justamente pelo fato de a palavra Axé representar Força, e, portanto, me remeter à sua potencialidade enquanto mantenedora da religião. Com a minha vivência no campo, ao ouvir os relatos e em muitos momentos, ao ver as fotos das pessoas em transe, sobretudo as fotos às quais tive acesso nas casas, ouvi muito as frases "dá pra sentir o axé na foto"; "esse santo aí tem muito axé", entre outras frases que remetem a um sentimento, a uma força ritual, que apesar de estar fixada numa imagem, é sentida por aqueles que a reconhecem em seus cotidianos.

PALAVRAS-CHAVE
Potência; Axé; Imagem fotográfica; Candomblé.

ABSTRACT
This article intends to present and to discuss some representations of Candomblé produced by those who are part of it, in three Sergipe's *terreiros*, of different lineages. Thinking about it, the imagery cutout chosen is the photograph, since, even though the photographs are seen as clippings of realities and contexts, they present a series of interpretations about what they want to communicate. In addition, I try to think about the performative and political acts that these subjects perform by making visible or not the images that are produced in these three houses. The word Power was thought precisely by the fact that the word *Axé* represents Force, and therefore referred to its potentiality as a maintainer of religion. With my experience in the field, listening to the reports and in many moments, seeing the photos of people in trance, especially the photos to which I had access in the houses, I heard a lot the phrases "You can feel the *axé* in the photo"; "this saint there has a lot of *axé*", among other phrases that refer to a feeling, to a ritual force, which despite being fixed in an image, is felt by those who recognize it in their daily lives.

KEYWORDS
Power; Axé; Photographic image; Candomblé.

Muito se tem discutido sobre os rituais nos terreiros, tratando sobre a performance ritualística, em particular do transe e como apresentá-lo em forma de imagem. Para este artigo, o que eu quero trazer é outro viés, o da performance, da agência desse sujeito que aparece também nas fotos e que está se colocando como filho de santo diante de uma realidade que traz bastante intolerância e preconceito. Tratar sobre as questões dentro do universo religioso afro-brasileiro é um desafio constante, seja para os que, assim como eu, fazem parte de uma dessas religiões, seja para curiosos ou estudiosos do tema. Busquei trazer um pouco da minha experiência como filha de santo do Ilê Axé Omin Mafé para problematizar uma questão central sobre a potência da fotografia.

Durante diversas idas ao campo realizadas nos anos de 2015, 2016 e 2017, participando ativamente dos processos e rotina das casas de axé pesquisadas, não só como integrante de uma delas, como também pesquisadora, pude conhecer diversas narrativas e discursos de várias pessoas que frequentam a religião e que ocupam cargos importantes dentro dessa hierarquia religiosa, bem como narrativas de pessoas que ainda não estão completamente inseridas na religião ou não ocupam cargos dentro deste contexto. Partir dessas narrativas, de conhecer os diversos processos e contextos em que elas estão inseridas e a quem esses discursos se destinam e para quê, edificou ainda mais a minha preocupação em entender e problematizar as controvérsias dos posicionamentos, inclusive, as controvérsias do ato de fotografar e ser fotografado.

Isso implicou na discussão de uma questão ética e política que envolve não só a preservação da religião contra os ataques de outras religiões,

como também a "posse de uma sabedoria especial" (Collins 2008, 48) que daria um lugar "cristalizado" ou até mesmo "naturalizado" a esses saberes, como se o tombamento patrimonial desses saberes ou dos locais em que os processos rituais acontecem, fosse garantir uma estabilidade. No entanto, diante de todo o histórico e processos semióticos que o Candomblé apresenta, essa estabilidade a partir da fixação de objetos, imagens e tombamento patrimonial de seus locais e ritos, não acontece. Nesse sentido, divulgar sua imagem, independente de se a imagem é da pessoa posando ou de seu orixá incorporado, é também um ato performativo político, e esse contexto, essa circulação, essa seleção de imagens, também são feitas de maneira pensada.

Diante de exemplos de campos diversos, trago, a partir da minha tese de doutorado, o exemplo dessas três casas que apresentei ao longo da pesquisa, o terreiro Santa Barbara Virgem localizado na cidade de Laranjeiras, o Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian, em Aracaju, e o Ilê Axé Omin Mafé, na cidade de Riachuelo, no estado de Sergipe, me fez pensar sobre a importância dessa potência da imagem e do axé, como ela carrega símbolos, interpretações diversas e múltiplas subjetividades, tornando essa ritualística complexa. Quando eu falo sobre as potências do axé, pensando nelas como sendo múltiplas e o axé podendo englobar várias, uma dessas potências afeta também a questão do uso da imagem e da forma como essa imagem é controlada. Ou seja, a forma como esse controle e essa circulação têm sido feitos nessas casas me faz pensar também sobre a performance dos corpos nos rituais e suas imagens.

Geertz (2005) tem nos mostrado que religiões são sistemas simbólicos complexos, cuja multivocalidade, multiplicidade de significados e modos de fazer os rituais, carregam distintas possibilidades de interpretação da realidade de um indivíduo. Ao que parece, Geertz está mais preocupado com o modo como os sujeitos pensam e interpretam a religião do que com uma definição e classificação que é baseada em métodos científicos ocidentais, e em como a religião influencia no curso da vida. Ou seja, ele pensa na questão da interação, no que as pessoas estão comunicando, quais são as relações e significados que estão sendo compartilhados. Essa preocupação tem muito a ver com a minha atenção tanto ao deslocamento e às diversas interpretações acerca das imagens e de sua circulação, quanto à própria atenção que os sujeitos em questão, meus interlocutores, dedicam a essas questões.

É importante destacar que a rede de relações que é proporcionada por esse sistema de controle e circulação das imagens no Candomblé traz diversas formas de interação entre os símbolos que estão imbricados nesses rituais e nos contextos e recortes feitos a partir das imagens fotográficas. Pensando nessas interações simbólicas e nas formas de comunicação,

passamos a perceber aspectos performativos dessas relações, enfocando elementos não discursivos dos rituais, analisando elementos que assumem um papel multivocal e buscando entender como esses elementos produzem sua eficácia, e quais são os efeitos que esses elementos combinados vão produzir ou provocar nos rituais através da produção dessas imagens.

Pensando nisso, recorri a Tambiah (2007), que afirma que a linguagem da magia não é qualitativamente diferente da linguagem usual, mas que ela atua como uma forma intensificada e dramatizada. Ele afirma que as mesmas leis de associação que se aplicam à linguagem em geral estão presentes na magia e que a eficácia deriva do caráter performativo do rito. Para ele, os rituais partilham alguns traços formais e padronizados, mas estes são variáveis, portanto, o ritual não pode ser considerado falso ou errado em um sentido causal, mas, sim, impróprio, inválido ou imperfeito. Da mesma maneira, a semântica do ritual não pode ser julgada em termos da dicotomia falso/verdadeiro, mas pelos objetivos de expansão do significado, como uma continuidade do mesmo.

Portanto, tratar as imagens como forma de legitimar algo é uma das ferramentas utilizadas pelos candomblecistas para comprovar, principalmente para a comunidade de axé, que o orixá está em terra, ou que as entidades estão em terra. Além disso, por ser uma religião que sofre perseguição e que sempre teve a sua memória invisibilizada e apagada da história do Brasil, registrar as memórias através de arquivos de imagens, torna-se um ato performativo de resistência, é um ato político, de salvaguardar as narrativas através das imagens registradas em cada ocasião, mesmo que os segredos de quarto de santo sejam protegidos desse registro em imagens. Preservar a imagem, divulgá-la, é uma forma de demonstrar não só que os rituais existem, como também de enfrentamento à intolerância religiosa, uma vez que essas religiões sofrem o apagamento através de diversas formas de violências às quais estão submetidas.

Para Schieffelin (1985; 1998), esses elementos performativos, e a performance em si, não visam construir uma realidade simbólica a fim de apresentar um argumento, explicação ou descrição. Segundo ele, o intuito da performance é fazer com que os participantes experimentem os significados simbólicos como parte do processo ao qual eles já estão submetidos e no qual estão atuando, ou seja, a performance funciona através de uma dupla transferência vivenciada pelos atores e pelo processo de interação entre os participantes e os símbolos discursivos e principalmente os não discursivos. O autor aponta que o mundo não é algo concreto ou dado, e sim em constante construção, e que a questão para a etnografia deve ser como esse mundo é produzido. Podemos, então, pensar nessas imagens recortadas como uma reconstrução de realidades relacionadas a esses espaços? Traçando uma linha cronológica sobre minha pesquisa de campo,

percebo que ao longo desses mais de 5 anos de pesquisa, as realidades não foram modificadas e alteradas somente no sentido de haver mais ou menos interdições e circulação de informações, ou até mesmo de integrantes e adeptos nas casas, mas pensando numa forma de reconstruir também o passado através da fixação dessas imagens. Talvez seja pretensioso usar a palavra reconstrução de passado através de imagens rituais, mas uma reconstrução no sentido de fixar uma memória rotativa, que está ali presente em todos os ambientes, a partir da preservação de objetos simbólicos, rituais, vestes, entre outros objetos que simbolizam uma história a ser montada e remontada através das lentes de quem a conta.

Ou seja, quando falamos em montar, fixar, circular, não podemos deixar de falar sobre a agência e o controle que essas imagens possuem dentro desses contextos de axé. Então, retomando trabalhos como o de Ortner (1996), em que a questão do poder e controle irá situar debates com um viés político, a cultura agora terá um papel central como o de construir ideologias, que vão justificar certas desigualdades sociais.

Mais uma vez, é importante pensarmos no contexto em que essas discussões emergiram e suas limitações dentro da Antropologia em si, sobretudo em se tratando dos estudos sobre as religiões afro-brasileiras, justamente pelo fato de que naqueles contextos, tais problemas não haviam emergido ou não haviam sido pensados de diferentes formas ou relevância, para que se constituísse de fato uma questão a ser problematizada pelo estudo dos símbolos, e por isso, algumas pessoas apontam a Antropologia das religiões como teorias que não dão conta de determinadas questões contemporâneas, mas porque estão fixadas num contexto atual como se esses contextos e conceitos fossem fixos e não pudessem ser revisitados.

A POTÊNCIA DO SEGREDO

Um dos elementos de grande importância para esses adeptos e para as casas em questão, é a preservação do segredo. Para mãe Martha Sales, Yalaxé[1] do Ilê Axé Omin Mafé, o segredo é constitutivo da sacralidade de diversos símbolos, como as ervas utilizadas e a forma como elas são utilizadas nos rituais, frases e cânticos em Yoruba para manifestar algo em determinado momento do ritual, a manipulação de facas e navalhas, do sangue e dos bichos, também considerados sagrados, e todas as danças, vestes e atos performativos em que estão imbricadas o processo do transe, por exemplo.

1. Palavra em Iorubá que significa "Herdeira do axé", cargo ou autoridade de um terreiro ocupado por uma mulher integrante da família de santo e escolhida pelo Orixá da mãe ou pai de santo da casa para ocupar o cargo.

FIGURA 1
Orixá Ogum, incorporado em Mãe Bequinha, Yalorixá ou mãe de santo do Ilê Axé Omin Mafé. (Foto: Pai Tony, 2018)

Para o Babalorixá ou Pai, Cristiano José e seus filhos e filhas, zelador do Abassá Axé Ilê Pilão de Oxaguian, por exemplo, não é necessário fazer postagens com pessoas da casa em transe, as únicas fotos que vi em suas redes sociais de um orixá em terra, não mostra o rosto do filho ou filha de santo, não é possível identificar. Mesmo as fotos dos rituais, as que são postadas são sempre aquela em que as pessoas não estão em transe. Para Pai Cris, o momento do transe é algo sagrado, que não precisa ser compartilhado dessa forma, além de ter a preocupação com a exposição dos filhos e filhas de santo que muitas vezes sofrem preconceito

2. A fotografia capta e fixa o momento em que o Orixá dá o seu ilá, sua voz, ao ser chamado para dançar.

no ambiente de trabalho, ou no ambiente escolar, como me foi relatado por pessoas da casa.

FIGURA 2 Foto de um ritual para Oxalá no Abassá Ilê Pilão de Oxaguian. (Foto: Acervo do terreiro)[3]

A questão do sagrado nos rituais para os Orixás praticados por essas casas em questão, muito se assemelha a uma relação de puro e impuro, como as relações de contágio citadas por Douglas (1976). A autora trata dos rituais de pureza e impureza como atos religiosos que apresentam noções extremamente funcionais no cotidiano das pessoas, especificamente no cotidiano dos religiosos, buscando compreender esses fenômenos através da comparação entre eles:

> Em primeiro lugar, não esperaremos compreender o fenômeno religioso limitando-nos a estudar as crenças em seres espirituais, mesmo que refinemos esta fórmula. Em certos momentos da nossa pesquisa, necessitaremos talvez de examinar todas as crenças conhecidas noutros seres: fantasmas, antepassados, demônios e fadas. Mas seguindo Robert Smith, não suporemos que, tendo catalogado toda a população espiritual do universo, captamos a quarta essên-

3. Para esta casa, diferente da primeira em questão, as fotografias devem evitar mostrar o momento do transe, e nesta imagem, podemos ver que a pessoa que está em transe, embaixo do alá ou pano branco, não aparece por completo. Sabemos que há alguém ali, em transe (para quem é de axé e consegue identificar), porém para quem vê a foto, não é perceptível quem está em transe.

> cia da religião. Em vez de construir definições exclusivas, tentaremos comparar as diferentes concepções que os povos têm acerca do destino e do seu lugar no universo. Em segundo lugar, enfim, não podemos esperar entender as ideias dos outros sobre o contágio, sagrado ou secular, antes de nos confrontarmos com as nossas (Douglas 1976, 41).

Porém, como podemos comparar nossas ideias de contágio, pureza e impureza, se o contexto é completamente diferente? Como podemos fazer uma comparação entre as nossas formas, e as formas dos outros, se ao fazer isso, já estamos supondo que há um denominador comum entre esses conceitos, e que há também mesmos conceitos nesses contextos, somente com significados e interpretações diferentes? Portanto, pensar o símbolo como passível de comparação ou como representação, deixa passar o processo de interação e subjetividades que produzem esses significados, e não meramente uma representação de algo como já dado, pré-estabelecido ou conceito fechado.

No município sergipano de Laranjeiras, a poucos quilômetros da capital, o terreiro Nagô Santa Bárbara Virgem fincou raízes há pouco mais de um século, tornando-se, para os moradores da região e praticantes dos cultos afro-brasileiros, um dos terreiros mais tradicionais e antigos do Estado. Um aspecto importante, se não o mais importante, para esta família de santo é o tratamento dado pelo terreiro a uma noção de "pureza". Ao questionar a Irmandade sobre o que a difere dos outros terreiros, não só de Laranjeiras como do Brasil, a Lôxa[4], Bárbara Cristina dos Santos, responde que este terreiro é o único "puro" do país, conceito este elaborado pelo grupo a partir da "tradição" como fator determinante de "pureza":

> A gente classifica o Nagô deste terreiro como puro porque a gente preserva a raiz africana, ou seja, tudo aquilo que foi trazido da África pelos africanos que habitaram em Laranjeiras permanece da mesma forma como veio trazido. A Irmandade Santa Bárbara Virgem não aderiu a novas coisas como a questão do caboclo, por exemplo, que vem do toré, que é da cultura indígena, e não africana. Essa pureza vem daí, da preservação do que é tradicional africano (Santos, em entrevista à autora em 02/04/2011).

A ideia de "pureza" para esse terreiro de candomblé é vista como algo remetido ao que vem da África, principalmente aos cultos nagôs. Dantas (1987, 122) remete a ideia de pureza às instituições culturais africanas que se almeja reproduzir de maneira fidedigna, tornando-se, dessa forma, uma forma de resistência à transformação. Capone (2009, 122), ao citar o trabalho de Dantas (1988), "Vovó Nagô e Papai Branco", afirma que essa heterogeneidade existente no campo religioso faz com que a identidade religiosa seja constantemente negociada entre os atores sociais.

4. Nome dado à mãe de santo no Nagô de Laranjeiras.

Segundo Capone, o que constitui o cotidiano de certos cultos afro-brasileiros é a oposição entre uma forma "pura" – que representa mais um modelo ideal que uma realidade – e uma forma "misturada", ou seja, essa oposição marca a diferença central entre as casas de culto de candomblé. Essa "mistura" resultaria numa confusão, e é preciso manter a ordem geral do mundo expressa no esquema de classificação. Mas nem sempre é possível impedir certas "misturas" indesejáveis que introduzem a desordem, e, neste caso, é necessário não só identificar os tipos de "misturas" portadoras de prejuízos, mas também determinar o lugar para o híbrido, aquele que confunde o esquema geral do mundo. É esta tarefa que se tem pela frente face aos que seriam os "africanos misturados" (Dantas 1988, 121).

Para os integrantes do terreiro Santa Bárbara Virgem, o modelo de nagô puro é o que demarca a diferença entre eles e o "outro" anteriormente citado por Dantas (1987). Os que misturam outros elementos, aqueles em que a tradição original é incorporada a outros elementos são considerados deturpados. Ainda de acordo com Dantas (1987, 124), essa ideia de pureza pode ser articulada com a ideia de poder, uma vez que dentro deste sistema religioso demarcar os tipos de terreiro como puro e misturado é também uma forma de marcar o espaço de cada um, buscando, assim, legitimidade e hegemonia dentro desta classificação de poder.

Em relação ao terreiro Santa Bárbara Virgem, para buscar compreender a forma como eles conceituam, enxergam e utilizam esse conceito de pureza em seus rituais e práticas cotidianas, foi necessário aprofundar o que é esse conceito nativo e como um antropólogo não nativo pode tratar desse conceito sem que se aproprie dele como sendo seu.

FIGURA 3: Terreiro Santa Bárbara Virgem, preparado para o ritual da colheita do inhame, setembro de 2017.[5] (Foto: Autoria própria)

5. Nesta casa, a fotografia de pessoas em transe é proibida, e fotografar ou fixar em imagens, como as pessoas desses terreiros estudados pensam as fotografias, de momentos de transe e de cômodos sagrados da casa é desrespeitar o movimento, a memória, que deve ser fixada, para elas, mas não através da imagem fotográfica.

De acordo com Deleuze e Guatari (1992) o modo de operar os conceitos não é pelo modo de contemplação, nem comunicação. Para os autores, os conceitos não são objetivos e nem precisam ser, eles surgem na controvérsia ou rivalidade entre o saber. Os autores afirmam que vários componentes formam o conceito e este está sempre em construção.

Neste sentido, eles fazem uso da noção de outrem para demonstrar a relação com o outro, mostrando que não existe um eu transcendental, que o eu e o outro estão interconectados. Portanto, a forma de trabalhar o conceito dentro deste escopo é pensar em como o conceito foi montado, nesse caso, como o conceito de pureza foi construído pela Irmandade Nagô, sem assumir a nossa visão de pureza como algo enraizado e fixo, e sim, trabalhando com as concepções como possibilidades, desestabilizando o conceito ao qual estamos acostumados. Dessa forma, a tradução do conceito varia de acordo com o olhar individual, o contexto e a finalidade, por isso, ele não pode ser tratado como somente uma forma de mediação:

> Não há conceito simples. Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem portanto uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual. Não há conceito de um só componente: mesmo o primeiro conceito, aquele pelo qual uma filosofia "começa", possui vários componentes, já que não é evidente que a filosofia deva ter um começo e que, se ela determina um, deve acrescentar-lhe um ponto de vista ou uma razão. Descartes, Hegel, Feuerbach não somente não começam pelo mesmo conceito, como não têm o mesmo conceito de começo. Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo (Deleuze e Guatari 1992, 25).

Partindo desses pressupostos, Sahlins (2001) reitera que os conceitos estão ligados a outros conceitos, as leituras ou o modo de fazer é que são distintas, e por isso, as traduções são diferentes. Neste sentido, a "pureza" passa a ser diretamente relacionada ao conceito de "tradição", uma vez que o puro é o não mesclado, ou seja, aquilo que não é impuro, profano, que para eles seriam os elementos da umbanda ou dos rituais de caboclo. No caso da religião católica, para eles, os elementos não são considerados impuros, mas sim sagrados. Douglas (1976, 196) cita em sua obra *Pureza e perigo*, que a pureza é inimiga da mudança, ou seja, ela é incompatível com a ambiguidade, e, portanto, inflexível. No Nagô, é exatamente esta

relação com a pureza que os integrantes da casa querem passar para os "de fora", o outro, de que a pureza remete a uma tradição imutável.

Para Eliade (1996), o sagrado significa a manifestação de uma entidade que seja considerada sagrada, a exemplo de determinados objetos em algumas sociedades. A construção do sagrado é dada pela consciência humana, ou seja, o autor apresenta o sagrado também em oposição ao que é profano e acrescenta que o sagrado está relacionado ao poder, pois para o homem religioso, nada pode começar ou se manifestar sem uma orientação prévia.

Dentro deste contexto, o sagrado, assim como a pureza, assume papel primordial no terreiro Santa Bárbara Virgem como elemento norteador das atividades ritualísticas da casa e, consequentemente, a pureza é um elemento que para esses integrantes está diretamente relacionado e, por vezes, incorpora-se ao sagrado estabelecendo uma relação que se interconecta, forma e transforma-se juntos. Para Strathern (1995), são as relações estabelecidas entre os conceitos que devem ser observadas, e que os antropólogos têm insistido em focar nas partes que podem formar um todo, em vez de observar as relações que essas partes estabelecem e como elas vão se transformando e promovendo deslocamento dos conceitos.

Em se tratando do puro e impuro no Nagô, a Lôxa Bárbara Cristina dos Santos, afirma que este terreiro é o único puro do país, pois é algo que veio dos seus antepassados e porque eles mantêm essa tradição da mesma forma que lhes foi passada. Além disso, a pureza também está ligada a uma noção de sacralidade, tornando-a um conceito inter-relacional e composto por múltiplos elementos caracterizados pela própria família de santo.

No terreiro Nagô, a noção de sacralidade e pureza está presente em todas as ocasiões, inclusive nos ritos e rituais realizados pela família de santo e pela Lôxa diariamente. Esses ritos devem cumprir uma etapa sequencial em que tudo deve ser respeitado como forma de preservar o sagrado. Os objetos do quarto de santo, por exemplo, só podem ser manipulados por pessoas que tenham o 'corpo limpo', ou seja, não tenham ingerido bebida alcoólica, drogas, ou mantido contato sexual. Portanto, a definição de pureza como um conceito nativo a partir desses autores demonstra que o conceito é múltiplo e opera de maneiras diversas através de relações estabelecidas entre eles. E que não há como definir um conceito nativo através de nossa percepção de mundo, sem buscar no contexto, na lógica e na finalidade com a qual ele opera, dentro de um lócus de complexidade elementos por diversas vezes desconhecidos por nós.

POTÊNCIA DO AXÉ E SEU ATO PERFORMATIVO

Se o controle do uso da fotografia no contexto do Nagô de Laranjeiras está intimamente ligado à própria concepção da 'pureza' e das disputas em torno da preservação de uma esfera do "segredo" que cerca o "conhecimento" e o "fundamento" dessa pureza, esse controle remete a outras questões em um território mais amplo de disputas de reconhecimento e, portanto, de poder, na rede de relações dessas casas religiosas.

Apesar de haver uma padronização e sequência cronológica dos eventos e da utilização material dos símbolos, nenhum ritual é igual ao outro. A imprevisibilidade é também um marcador importante para essas e outras casas de culto afro-brasileiro. Não há como prever determinados acontecimentos, os transes de algumas pessoas que não fazem parte da família de santo e, muitas vezes, as filhas de santo que nunca passaram pelo processo de incorporação e que passam pela primeira vez nestes rituais. Além disso, há também um território de disputas e relações de poder que não fica evidente para "os de fora", mas que é reconhecido pelos "de dentro", como situações de pais ou mães de santo de outras casas participarem das festas não somente como forma de prestigiar, mas para observar o que está sendo feito, se há "falhas", se as Yawós estão mesmo incorporadas e incorporados com os orixás, entre outras situações que foram relatadas a mim e outras que vivenciei em outros momentos rituais nas casas.

Essas relações de poder e essas disputas também operam como símbolos dentro da dinâmica social que é vivenciada por esses grupos, ao menos na cidade de Riachuelo, em que a casa de axé de que faço parte está. Toda essa simbologia material e imaterial não é visível nas fotos, nem mesmo aos olhos de quem fotografa, ou de quem opera como interlocutor através das imagens feitas. De acordo com Dubois (2010, 168), o ato fotográfico implica a ideia de passagem, ao contrário do nosso tempo que é pensado a partir da ideia de duração, o tempo de uma imagem abandona a ideia de um tempo real, crônico, e passa para a ideia de um tempo simbólico, ou seja, inscrito numa temporalidade nova, e essa pequena passagem ou fragmento instala-se para sempre como algo imutável na imagem.

O artigo de Etienne Samain e Fabiana Bruno (2016), "Como pensar e fazer pensar um arquivo fotográfico: uma dupla experiência", em que eles escrevem sobre as experiências e sensações provocadas ao ver imagens, e como pensar a fotografia e os arquivos fotográficos, me leva a refletir sobre a minha própria experiência ao olhar as fotos que encontrei em campo – sejam aquelas guardadas em sacolas nas casas das pessoas, ou as armazenadas nos álbuns das redes sociais ou ainda aquelas expostas nas paredes de terreiros – experiência essa que provoca sensações e emoções que evocam também sentimentos relacionados ao passado e à minha trajetória com essas pessoas e nessas casas. Samain e Bruno

(2016) afirmam que as imagens são também uma documentação, uma memória e uma revelação:

> Seduzido pelo curioso apelo das imagens, o produtor empreende, por sua vez, uma lenta descida no coração de suas imagens. Com elas, ele vai evidentemente ao encontro de lembranças, e de outras reminiscências que afloram sem, todavia, o satisfazer. Não somente as imagens permanecem mudas mas, no caso, não chegam a recordar necessariamente o contexto dos registros, menos ainda os motivos e as razões da emergência das fotografias. Esse mutismo provoca a memória que exige uma resposta à qual o retorno ao texto dos diários oferece uma saída (Samain e Bruno 2016, 115).

A fotografia, nesse sentido, "representa" algo que não é ela própria, remetendo a algo fora de si mesmo, trazendo um caráter transfigurador dos signos e símbolos que a compõem, não só refratando esses signos, como também ressignificando-os. Partindo dessa ressignificação dos signos, Gonçalves e Head (2009, 11), ao falar da mimese como uma "percepção através de imagens que permite uma fusão entre o objeto da percepção e o corpo do preceptor, criando uma relação que não se limita ao visual ou audiovisual, mas que permeia os sentidos", nos fazem pensar em como a imagem e o uso dela são capazes de afetar não só quem as vê, como também a prática antropológica, através da corporalidade e todas as conexões que a imagem fotográfica é capaz de suscitar. Uma dessas conexões que ficou em evidência ao longo da pesquisa de campo é a questão da imagem e as relações com as memórias.

Entre textos e imagens, a cumplicidade tanto como a reciprocidade são patentes, necessárias e decisivas. É bom lembrar o que Gombrich escrevia: "Se considerarmos a comunicação do ponto de vista privilegiado da linguagem, vamos descobrir que a imagem visual é sem igual no que diz respeito a sua capacidade de despertar, que sua utilização para fins expressivos é problemática e que, reduzida a si-mesma, a possibilidade de se igualar à função enunciativa da linguagem lhe falta radicalmente" (Gombrich 1995, 323). Importará, assim, descobrir melhor ainda as complexas gramáticas do verbal e do visual, quando declinam suas singulares conjugações (Bruno e Samain 2016, 115).

Há uma disputa nas vestimentas (que parecem as vestimentas da antiga corte, feitas com tecidos caros e suntuosos), há uma disputa nas danças (os orixás que dançam bem, os orixás que não dançam bem), disputa por público (festas mais cheias, menos cheias), decoração (salão com muitas flores, tecidos etc.), cânticos, força do Rum, Rumpi e Lé (três atabaques que são considerados como entidades por conta dos sons que emitem para chamar os orixás), enfim, toda essa gama de símbolos que aparece através das relações e experiência de quem vê e vivencia algo relacionado à religião ou próximo a isso.

Para tanto, retomo também o argumento de Briggs (1996), quando ele diz que a cultura é performada em pequenos atos (que para mim, seriam os ritos), e que esses atos são dinâmicos, ou seja, são reiterados cotidianamente, transformados através de contextos, momentos, situações, em que o conflito perpassa as relações. Briggs e outros autores, argumentam que o símbolo cria processos de comunicação e relações que darão o seu significado no contexto no qual ele está inserido e que também está transformando através da experiência e da prática. Os contextos e as apropriações dos símbolos e seus significados são diferentes, e para entender ou buscar o significado de cada símbolo, precisamos primeiro entender em que contexto ele está inserido e o seu significado como emergente em cada um desses contextos.

Então se tomarmos esse tipo de fotografia – a fotografia do sagrado ou segredo – como um "produto", podemos perceber que esse produto é formado por um conjunto de práticas, que vão além de uma bricolagem de símbolos que se encaixam, mas que incluem uma série de fatores que atuam simultaneamente, como o som, a ação, o movimento, e que pode ser "lido" e interpretado como algo que se expande para além do que é "visível" e montado num pedaço de papel ou num quadro na parede.

Segundo Mitchell (1996), em *What do pictures really want*, as imagens não têm a intenção de serem decodificadas e interpretadas, elas não falam, mas quem fala é quem a produz através de seu olhar, a voz que percebemos na imagem é a voz do interlocutor. De qualquer forma, a interpretação de quem vê a imagem é também o que dá voz a ela, ou seja, quem produz e quem vê a imagem atuam como interlocutores.

Além da interpretação e dos elementos que uma imagem apresenta, Didi-Huberman (2012), nos alerta para pensar a imagem como uma impressão visual do tempo, em que o presente atua mais como um coadjuvante do que como um elemento principal de todas as relações de tempo que uma imagem apresenta e que são interpeladas pelas diversas interpretações e interrupções. Pensando nisso, como tratar os símbolos que as fotografias apresentam dentro deste contexto religioso, sem defini-los?

Em *Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica*, Goldman (2009) faz um panorama sobre os discursos e interpretações simbólicas dentro dos cultos afro-brasileiros, apresentando como enfoque as formas de interação entre esses estudos sobre os símbolos com a sociedade. Historicamente, no Brasil, as histórias e mitos produzidos sobre o Candomblé eram contadas por seus adeptos, porém adaptadas a uma linguagem científica em trabalhos acadêmicos, visto que, até hoje, os discursos produzidos pela ciência tendem a ser classificados como os "verdadeiros", em detrimento dos discursos dos

adeptos religiosos como “fictícios”. Goldman aponta que talvez por isso seja necessário o que seria “o outro”, se tornar “o eu” na academia.

Neste sentido, me coloco como pesquisadora, mas também como nativa da religião, mesmo que com conhecimento limitado dentro desta esfera, uma vez que no Candomblé, o aprendizado é constante e contínuo, e o tempo atua quase que de uma maneira materializada, como um corpo que determina a hora e momento certo para aprender os rituais e significados dentro da casa de axé. O que parece nem sempre é o que é, e o que é nem sempre é o que parece. Mas, se não podemos delimitar os símbolos e defini-los, como definir também o que é ou não dentro dessas casas? Como tratar desses símbolos e de todo esse evento performativo que é uma celebração ou ritual no Candomblé, sem delimitar e definir os símbolos e sem transformá-los em uma universalização de características?

Uma imagem pode ser montada através das experiências de quem está fotografando, mas também pode ser multi interpretada e ter várias leituras entrelaçadas, não somente por quem observa a fotografia, como também para quem fotografa e transpõe para aquela montagem inúmeras passagens e experiências que ajudam a compor o ato fotográfico. O corpo, nesse contexto, se manifesta como um ser holístico, no sentido de que o corpo se manifesta por inteiro, inclusive na escrita – a escrita também expressa uma corporalidade, ou corporeidade.

A partir disso, há uma linha tênue entre o que pode ser ou não real na imagem, não por causa da incorporação em si, mas porque ao mostrar uma imagem fixada da incorporação, a sua potência de axé só será compreendida enquanto tal, através da imagem, por quem conhecer essa potência, por quem a ela já teve acesso. Ou seja, mesmo que haja uma imagem fotográfica ou um vídeo mostrando algum símbolo ou ritual que supostamente compõe o segredo do axé, tal segredo não é necessariamente desvendado ou não se mostra como reproduzi-lo por outras pessoas que não sejam da religião, ou até mesmo por aquelas que o sejam, pois cada ritual é único, mesmo que sejam utilizadas as mesmas ferramentas, os mesmos fundamentos.

FIGURA 4 Abertura do xirê no Olubajé, ou festa para o Orixá Omolu no Ilê Axé Omin Mafé. (Foto: Autoria própria).

Na foto acima, por exemplo, há uma comida utilizada para Exu que, para quem não entende, é apenas uma comida, e, para quem entende, ainda que seja um tipo de comida conhecido, podem não saber como é feita, qual é a ordem e disposição nos pratos de barro, bem como as cantigas que são entoadas ao celebrar esse orixá, entre outros fatores que compõem a potência do axé da comida de Exu. Há um vazio entre o mundo e o que o ser humano produz. Esse vazio entre a coisa e a cópia produz algo, seja uma reação, reprodução.

Por mais que a imagem possua a habilidade de congelar, fixar, o significado e significante, é importante pensar na totalidade do corpo, e nas suas partes, enquanto algo que não pode ser externalizado por inteiro. A fixação da imagem é um recorte, ela mostra algo incompleto, inclusive em relação à extensão do corpo, se pensarmos no transe como uma extensão do orixá no corpo – ou vice-versa. Ainda de acordo com Dubois (2010), vale destacar que a foto não é apenas uma imagem, mas um ato, ou seja, algo que é não possível de ser concebido fora de uma técnica de ações, e quando uso a palavra incompleto é no sentido de conceber a imagem como um ato sem limites em sua concepção e recepção por parte não só de quem a fabrica (ou aciona), como também por quem a recebe.

Se pensarmos essa imagem montada como uma experiência da percepção, podemos pensar a fotografia através de outro viés que não o reforço dos estereótipos, Rabelo (2008) propõe pensarmos esse tipo de fotografia de outra forma, pensando na imagem como um ato político desenvolvido a partir da experiência passada. O ato político que a autora menciona, se refere, sobretudo, a fixar essas realidades que refletem esses cotidianos, mas que são apagadas diariamente fora desse mundo imagético.

A superfície do corpo, o vestir-se é uma forma de comunicamos nosso status social, e adornos no corpo constituem um meio cultural, talvez um dos mais especializados em formar a comunicação de uma identidade pessoal e social. Turner (2008) fala que nós podemos pensar nos papeis sociais e estrutura social de um povo através de seus ornamentos. Se Turner está interessado em como adornamos o corpo, outros autores, estão preocupados com o corpo em si nessa participação social:

> o corpo está em constante relação com o espaço, não só o habitando, mas sendo também espaço. Assim, o corpo é um espaço social, relaciona-se com outros espaços e participa da produção do espaço. Dessa forma, os corpos têm um enorme potencial - corpos fora da norma ainda mais -, pois possuem um forte potencial de subversão que pode permitir a transgressão das normas que regulam os espaços públicos. Se somarmos performances artísticas ao corpo, percebemos formas de ativismo e resistência em que utilizamos nosso próprio corpo como suporte para a ação no espaço público, o que permite tornar visíveis as relações de dominação e injustiça social, gerando uma nova maneira de fazer ativismo (Santos 2019, 137).

Cometemos o erro de tratar as diferenças como coisas e coisas como naturalmente diferentes das outras, não pensando de maneira reflexiva sobre o que as redes de relações produzem, sobretudo em se tratando de formas de sociabilidade também entre as casas.

Sabemos que há muitas pesquisas sobre as perseguições sofridas pelas religiões afro-brasileiras, bem como há muito material sobre isso na imprensa, em discussões nos movimentos sociais e em outros espaços de acolhimento à população de terreiro. Nesse sentido, não venho através da pesquisa mostrar os índices de violência contra esses povos, ou os crimes de intolerância ou falar sobre a perseguição sofrida ao longo de tantas décadas. O que tentei e me propus a pensar e fazer, enquanto filha de santo, antropóloga e pesquisadora, é refletir, a partir de minha experiência no axé e como pesquisadora, uma vez que me tornei filha de santo ao longo da pesquisa, entre o fim do mestrado e início do doutorado, sobre a preservação das memórias fixadas e refletidas através de imagens fotográficas, como atos de resistência em momentos de intolerância e conservadorismo político, além de pensar nas formas como os sujeitos, através de seus corpos como meios de comunicação entre o sagrado e o mundano, trazem uma perspectiva potencializadora de axé através do que é fixado na imagem durante os processos ritualísticos.

A permanência desses terreiros também é um ato de resistência, e todas essas imagens da performance ritual estendem sua existência para além de um momento temporal em que as pessoas se reúnem para a consagração do sagrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo foi desenvolvido a partir de indagações e vivências minhas ao longo de uma década, desde que tive meu primeiro contato prático com as religiões e cultos afro-brasileiros. Meu campo começou a partir do terreiro Santa Bárbara Virgem, na cidade de Laranjeiras, que culminou na dissertação de mestrado, sobre relações de gênero e parentesco no local. A partir disso, para o doutorado, decidi pesquisar sobre a circulação de imagens, o controle sobre sua produção e circulação, e acrescentei duas casas: o Abassá Ilê Axé Pilão de Oxaguian e o Ilê Axé Omin Mafé. A primeira é a casa de um grande amigo e pai de santo, e a última é a casa da qual faço parte enquanto filha de santo.

Para além das relações de afeto, a escolha das casas se deu pelo fato de serem de nações distintas, dentro do universo religioso afro-brasileiro, como também por serem casas com relações de sociabilidade entre elas, mas que pensam de maneira muito distinta sobre o controle e circulação das imagens fotográficas em rituais religiosos. Optei pela pesquisa de campo, ou método etnográfico, assumindo um papel de pesquisadora nativa, após muitas reflexões sobre me afastar ou não do campo. Parei para pensar e não consegui fazer esse afastamento, e nem conseguiria, pois existem as relações e acredito que são elas que fazem com que o corpo desse texto tenha substância, talvez não como uma pesquisa teórica clássica, mas pensando num viés que também apresenta questões substanciais a partir de um olhar nativo e acadêmico, pensando que não é necessário dissociar um do outro.

Inicialmente a minha proposta era a de analisar os usos e potências, as imagens fotográficas em terreiros de Candomblé em Sergipe, pensando em introduzir inquietações acerca da imagem fotográfica no Candomblé, no sentido de buscar pensar, através das suas relações e conceitos, a questão do segredo, a proibição e suas relações com o público e o privado. Essas inquietações foram pensadas ao longo de todo o texto, uma vez que as casas têm modos de fazer e pensar de maneiras distintas, como pudemos ver ao longo dos escritos aqui apresentados.

É nesse sentido que penso que a forma mais coerente para tratar com o uso dessas imagens e a sua circulação tem sido apontar os processos pelos quais eu cheguei a certas interpretações e passar isso para quem estiver lendo. Afinal, não podemos mais pensar numa Antropologia que dê conta de tudo, e essa reflexão sobre como podemos falar ou passar esse conhecimento e em que contexto podemos fazê-lo é o que me parece ser o caminho mais pertinente e próximo ao que pretende a Antropologia.

Indo ao encontro da crítica de Benjamin (1987) sobre a forma como a fotografia é geralmente usada como índice do real, como um recorte

da realidade em algum modo, pudemos problematizar aqui, ainda que brevemente, a potência da imagem fotográfica de fixar algo e conseguir deslocar para outro lugar, mostrando que a imagem é o meio do real e não uma cópia do real. O grande desafio de trabalhar com imagens, sobretudo as rituais, é pensar justamente no contexto e na imagem de maneira relacional, como eles são pensados em relação ao outro por quem está vendo ou assistindo.

Além disso, a fotografia nos leva a uma multivocalidade a partir das interpretações de cada sujeito e sua vivência ou experiência. É como se a fotografia se aproximasse do que se considera real, como se ela penetrasse a realidade. E aí é onde entram questões que ainda estão em aberto: Como lidamos com a cena do outro sem correr o risco de criar dicotomias entre o conhecimento do outro e o nosso? Pensando justamente sobre como retratar esse espaço intersubjetivo que se apresenta entre o que seria a realidade e o imaginário.

Vimos também, que o poder da fotografia de instituir um mundo de imagens que substitui seus referentes, é encontrado a todo instante em nossa vida diária. A fotografia produz um momento imediato, enquanto na antropologia o deslocamento temporal pode ser visto servindo a interesses de poder específico.

Tratar sobre as questões dentro do universo religioso afro-brasileiro é um desafio constante, seja para os que, assim como eu, fazem parte de uma dessas religiões, seja para curiosos ou estudiosos do tema.

Busquei trazer um pouco da minha experiência como filha de santo do Ilê Axé Omin Mafé para pensar sobre a potência da fotografia. Toda essa premissa, ao que pude constatar e perceber ao longo de minhas observações e conversas com integrantes das casas, é a de que está fundada não só nas experiências vividas e contadas de mães e pais para filhos de santo, como também no mito narrado e contado sobre as histórias imbricadas dentro dos contextos apresentados nas imagens vistas.

A palavra Potência foi pensada justamente pelo fato de a palavra Axé representar Força, e, portanto, me remeter à sua potencialidade enquanto mantenedora da religião. No Candomblé, quando as pessoas desejam axé ou dizem que uma casa ou ritual está cheia de axé, isso significa dizer que há força, há uma potência energética que faz com que as pessoas ali saiam fortalecidas e movimentem esse axé para que todos que estão ali presentes, recebam essa força proveniente da energia dos Orixás. Com a minha vivência no campo, ao ouvir os relatos e em muitos momentos, ao ver as fotos das pessoas em transe, sobretudo as fotos às quais tive acesso na casa de Mãe Bequinha, ouvi muito as frases “dá pra sentir o axé

na foto"; "esse santo aí tem muito axé", entre outras frases que remetem a um sentimento, a uma força ritual, que apesar de estar fixada numa imagem, é sentida por aqueles que a reconhecem em seus cotidianos.

Quando eu falo sobre as potências do axé, pensando nessas potências como sendo múltiplas e o axé podendo englobar várias, uma dessas potências afeta também a questão do uso da imagem e da forma como essa imagem é controlada. Então, como eu mencionei anteriormente, nessa questão dos usos das imagens e das redes sociais e a forma como esse controle e essa circulação têm sido feitos nessas casas, é preciso pensar também sobre a performance dos corpos nos rituais e suas imagens.

Deixo aqui essas indagações, e sigo afirmando que esse trabalho foi uma tentativa de retomar o fôlego para enfrentar também a falta de arquivo físico, a exemplo da produção acadêmica, sobre os candomblés sergipanos, e a escassez de produção de pesquisas sobre essas histórias que devem ser registradas para além da oralidade.

Acredito que há ainda muito a ser pensado, acrescentado e dito, porém, deixo nesses escritos as linhas abertas, que assim como no Candomblé, fluem para os mais diversos campos, caminhos e apresentam contextos que vão se desdobrando ao longo do tempo e dos processos das casas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. 1987. Pequena história da fotografia. *In Magia e técnica, arte e política,* Walter Benjamin. São Paulo: Brasiliense, 91-107.

Briggs, Charles. 1996. The Politics of Discursive Authority in Research on the "Invention of Tradition". *Cultural Anthropology,* 11(4): 435-469.

Capone, Stefania. 2009. *A busca da África no candomblé, tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra capa livraria/ Pallas.

Collins, John. 2008. A razão barroca do patrimônio baiano ["Bahian Patrimony's Baroque Reason"]. *Revista de Antropologia* (Brazil), 51(1): 29-73.

Dantas, Beatriz Góis. 1987. Pureza e poder no mundo dos candomblés. *In Candomblé, desvendando identidades*, Carlos Eugênio M. de. Moura (org). São Paulo: Emw editores, 121-127.

Dantas, Beatriz Góis. 1988. *Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.

Deleuze, G. e Guattari, F. 1992. O que é um conceito? *In O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 7-47.

Didi-Huberman, G. 2012. "Quando as imagens tocam o real". *Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, vol. 2(4), 204-219.

Douglas, Mary. 1976. *Pureza e Perigo – Ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70.

Dubois, Phillippe. 2010. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.

Eliade, Mircea. 1996. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes.

Goldman, Marcio. 2009. *Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica*. Anál. Social, Lisboa, n. 190, 105-137.

Gombrich, E. H. 1995. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos.

Gonçalves, Marco Antônio e Scott Head. 2009. Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos. *In Devires Imagéticos:* a etnografia, o outro e suas imagens, Marco Antônio Gonçalves e Scott Head (org). Rio de Janeiro: 7Letras.

Mitchell, W. J. T. 1996. *What do pictures "really" want?* October, vol. 77, 71-82.

Rabelo, Miriam. 2008. A possessão como prática: esboço de uma reflexão fenomenológica. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, 87-117, Apr.

Sahlins, M. 2001. *Como pensam os nativos: sobre o capitão Cook*. cap. 4, 169-212. São Paulo: Edusp.

Samain, Etienne e Fabiana Bruno. 2016. Como pensar e fazer pensar um arquivo fotográfico: uma dupla experiência. *Revista Visagem*, v. 2, 93, A 116-300.

Schieffelin, E. 1985. Performance and the Cultural Construction of Reality. American Ethnologist. *The Journal of the American Ethnological Society, American Anthropological Association* 12(4): 707-24.

Schieffelin, E. 1998. Problematizing performance. *In Ritual, performance, Media,* F. Hughes-Freeland. ASA Monographs #35. NY: Routledge.

Strathern, M. 1995. *Stealing, stealing, and borrowing simultaneously*. Disponível em: Sharing, stealing and borrowing simultaneously* (nomadit.co.uk) (acessado em 10/02/2020).

Turner, Victor. 2008. *La selva de los símbolos:* Aspectos del ritual Ndembu. Madrid: Siglo.

Díjna Andrade Torres é doutora em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Jornalista graduada pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em cultura afro-brasileira pelas Faculdades Integradas de Jacarepaguá, atua na área de produção cultural, religiões de matrizes africanas no Brasil, imagem, gênero e pesquisa aplicada. Ela é colunista do Portal Infonet em Sergipe, e produtora do podcast Por Trás da Mídia. E-mail: dijnatorres@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 21/04/2021
Reapresentado em: 20/12/2021
Aprovado em: 26/12/2021

O QUE A FOTOGRAFIA REVELA? ÉTICA, IMAGEM E MEMÓRIA EM CONTEXTOS AFRO-RELIGIOSOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185835

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

FERNANDA RECHENBERG
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-2793-8333
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 90035-007 – dci@ufrgs.br

RESUMO
Este artigo discute fotografia e afro-religiosidade com base em minha experiência como fotógrafa e pesquisadora no campo religioso afro-gaúcho. Inicialmente, situo a relação entre fotografia e religiosidade afro-brasileira buscando compreender diferentes facetas da obtenção de imagens técnicas no âmbito do sagrado. Sem fazer uma revisão histórica do tema, aponto alguns casos que podem auxiliar as reflexões sobre os interditos e os acessos impostos ou concedidos às produções fotográficas no contexto afro-religioso. Pretendo mostrar que a construção de uma ética na visibilidade das práticas religiosas está entrelaçada com os contextos das produções de sentido em que estas imagens figuram. Discuto, ainda, os desafios na construção de uma ética antropológica na produção de imagens em tais contextos e as possibilidades de uma negociação intersubjetiva quando a produção fotográfica atua como suporte material para a reverberação das memórias coletivas de grupos religiosos.

PALAVRAS-CHAVE
Fotografia; Religiosidade; Religiões afro-gaúchas; Ética; Memória.

ABSTRACT
This paper discusses photography and Afro-religiosity based on the researcher's experience as a photographer in the field of Afro-Gaucho religions. First, the

text situates the relationship between photography and Afro-Brazilian religiosity to explore the different facets of obtaining technical images within the sacred, pointing out cases that can help us reflect on the prohibitions imposed and accesses granted to photographic productions in the Afro-religious context. It argues that the construction of an ethics of visibility within religious practices is intertwined with the contexts of meaning production in which these images appear. The essay reflects on the challenges of construing an anthropological ethics of image production in such contexts, and the possibilities of an intersubjective negotiation when photography acts as a material support for perpetuating collective memories of religious groups.

KEYWORDS
Photography; Religiosity; Afro-Gaucho religions; Ethics; Memory.

O QUE A FOTOGRAFIA REVELA? ÉTICA, IMAGEM E MEMÓRIA EM CONTEXTOS AFRO-RELIGIOSOS

Este artigo discute fotografia e afro-religiosidade com base em minha experiência como fotógrafa e pesquisadora em contextos afro-religiosos. Apoio-me, sobretudo, no projeto "A tradição do Bará do Mercado", em que atuei como fotógrafa em 2006 e 2007, e na etnografia realizada no Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi, na Ilha da Pintada, em 2009 e 2010, ambos na cidade de Porto Alegre, RS. Inicialmente, situo a relação entre fotografia e religiosidade afro-brasileira buscando compreender as diferentes facetas da obtenção de imagens técnicas no âmbito do sagrado. Sem fazer uma revisão histórica do tema, aponto alguns casos que podem auxiliar as reflexões sobre os interditos e os acessos impostos ou concedidos às produções fotográficas no contexto afro-religioso. Pretendo mostrar que a construção de uma ética na visibilidade das práticas religiosas está entrelaçada com os contextos das produções de sentido em que estas imagens figuram. Discuto os desafios na construção de uma ética antropológica na produção de imagens em tais contextos e as possibilidades de uma negociação intersubjetiva quando a produção fotográfica atuar como um suporte material para a reverberação das memórias coletivas de grupos religiosos. Proponho, ainda, a interpretação dos comentários de interlocutores acerca de um conjunto de imagens obtidas por mim em uma festividade ritual.

A FOTOGRAFIA NO TERRITÓRIO DO SAGRADO: SITUANDO A QUESTÃO

A documentação fotográfica nos variados rituais que envolvem as religiões afro-brasileiras se constituiu, historicamente, como um tema polêmico. Inevitavelmente, os pesquisadores que se engajam em investigações nesse campo se deparam com a barreira do segredo: dimensões da religiosidade que não são possíveis de penetrar ou desvendar sem um processo de iniciação ou de uma longa convivência com o grupo (Carvalho 1985, Silva 2006). Pesquisadores, tal como aqueles que buscam uma iniciação religiosa, não recebem informações e ensinamentos prontos e acabados;

ao contrário, são desafiados a "catar folha", tentando elaborar algum sentido das narrativas e experiências dispersas que encontram no caminho (Goldman 2003). Visto como *barreira* ou como *caminho*, a dimensão do segredo sempre provoca o antropólogo a enfrentar uma negociação de sentido no interior de sua própria construção de conhecimento, a saber, entre a racionalidade como qualidade privilegiada no saber científico e a ordem do desconhecido que *governa* o terreno de sua pesquisa. Neste jogo entre mostrar e ocultar, em que segredos e revelações pontuam a relação intersubjetiva entre pesquisador e grupo pesquisado, a produção de imagens visuais – fotográficas ou fílmicas – se interpõe frequentemente como uma revelação não desejada dos aspectos visíveis e não visíveis na ritualística de um terreiro.

Desde meados do século XX, as relações entre fotografia e candomblé se estabeleceram mediadas pelo conflito. Historicamente, os registros fotográficos do candomblé documentaram os processos de tradição e mudança desta religião, em que as relações hierárquicas na estrutura litúrgica e o sistema oral de transmissão de conhecimentos e poderes espirituais assumem um relevo fundamental nas determinações dos interditos da imagem fotografada.

O exemplo mais emblemático e que tem um caráter fundador sobre a polêmica da documentação fotográfica de rituais interditos no candomblé brasileiro foi a reportagem que circulou nacionalmente na revista "*O Cruzeiro*" em 1951, com imagens feitas pelo fotógrafo José Medeiros no terreiro de Mãe Riso da Plataforma, nos arrabaldes da cidade de Salvador, na Bahia. José Medeiros documentou um ritual de iniciação de três iaôs, mostrando, através das fotografias, detalhes de procedimentos ritualísticos nunca antes divulgados pela mídia brasileira, o que causou uma forte comoção pública. O antropólogo Fernando de Tacca (2009), em sua investigação sobre as repercussões da publicação das imagens produzidas por José Medeiros em "*O Cruzeiro*" mostrou que o interdito na produção de imagens de certos rituais do candomblé estava associado, principalmente, à possibilidade de revelação de segredos de iniciação e à ocorrência de danos psíquicos para aqueles que são fotografados em transe nos procedimentos ritualísticos.

A tradição do batuque ou nação, no Rio Grande do Sul, também impõe uma interdição rigorosa na documentação dos orixás *no mundo*, ou seja, dos filhos de santo em transe, conforme relatado por pesquisadores em trabalhos etnográficos (Corrêa 2006, Pólvora 1995). Esta proibição me foi explicada por mais de um babalorixá durante a documentação visual do rojeto "A tradição do Bará do Mercado"[1], como decorrência do fato de que o

1. Realizado entre 2006 e 2007, fruto da parceria entre Congregação em Defesa das Religiões Afro-Brasileiras (CEDRAB), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e Coordenação

batuqueiro, segundo a tradição, não sabe que experimenta a possessão de seu orixá. Assim, os episódios de possessão, embora frequentes e basilares em uma casa de religião, são sempre mantidos em segredo. O retrato do orixá no mundo constituiria um testemunho do transe, e ter ciência de que se é possuído poderia acarretar perturbações mentais. Para a tradição do batuque, captar a imagem da possessão poderia significar a interrupção, o bloqueio e até mesmo a revelação da transcendência (Pólvora 1995).

Toda a dimensão sagrada da existência necessita estar cercada de proibições, como mostrou a antropóloga Mary Douglas (1991), já que é de sua natureza o perigo iminente da perda de seus caracteres distintivos e fundamentais. Os cultos religiosos são, para diferentes culturas, espaços de sensibilidade que expressam circunstâncias em que fotografar, como reconheceu o antropólogo John Collier Jr. "[...] pode ser completamente inaceitável, extremamente perigoso ou literalmente impossível" (Collier Jr. 1973, 61). Nos cultos afro-brasileiros, a fotografia, pelo seu aparente caráter de "duplo do real"[2] que retira a coisa fotografada de seu contexto, inserindo-a em novos campos de significado, pode corroborar a violação do tempo e espaço sagrados (Coster 2007). Para o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2006), os registros sonoros e fotográficos são, com frequência, considerados ilícitos pelos afro-religiosos por representarem uma dissociação entre o que se diz e se faz e o *quando* se diz e se faz.

Nessa ótica, enquanto o candomblé e o batuque tradicionalmente mantêm a orientação da interdição da captura da imagem dos orixás *no mundo*, a umbanda é mais flexível à incorporação de novos elementos em suas formas religiosas. Entretanto, a estrutura das religiões afro-brasileiras não contempla um poder centralizador e aglutinador em uma única hierarquia religiosa, mas organiza-se em uma pluralidade de terreiros e federações dotados de rivalidades e divergências entre si (Oro 1997). Isso faz com que o posicionamento do dirigente espiritual não esteja amarrado a sua vertente religiosa, assumindo critérios consensuais no candomblé, batuque, linha cruzada e umbanda; ao contrário, uma mesma vertente pode expressar determinações diferenciadas segundo a orientação do pai ou mãe de santo e, acima deles, do orixá ou da entidade que governa a casa.

A polêmica que envolveu a autorização de Mãe Riso da Plataforma na documentação visual da iniciação de três iaôs é elucidativa nesse sentido: Mãe Riso consultou e teve a autorização de seu orixá Oxóssi, o que significa que ela estava amparada em sua decisão na ordem das divindades ou,

da Memória Cultural – Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, com patrocínio da Petrobrás Cultural. As fotografias obtidas durante o projeto foram publicadas no livro "A tradição do Bará do Mercado" (Oro, Anjos e Cunha 2007).
2. Para Philippe Dubois (1993, 26), a fotografia provoca "[...] um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração".

mais especificamente, de sua ancestralidade mítica. É nessa perspectiva que Fernando de Tacca (2009) problematiza a responsabilidade atribuída à Mãe Riso no caso da publicação da reportagem no contexto religioso, em que a representatividade das lideranças e federações sempre pode ser questionada, visto que na qualidade mítica da religiosidade de matriz africana os dirigentes espirituais possuem canais de comunicação legítimos com os orixás.[3]

Com frequência, a autorização para obter fotografias depende muito da relação que o pesquisador/fotógrafo estabelece com o pai de santo ou mãe de santo. Se existe uma relação de proximidade, confiança e reciprocidade, o pesquisador pode obter a autorização até mesmo para fotografar rituais interditos, como relatou o antropólogo Norton Corrêa, em entrevista a Vagner Gonçalves da Silva (2006). A revelação ou a preservação do segredo exposto nas imagens fotografadas está, portanto, ligada à construção de uma ética antropológica. Para José Jorge de Carvalho (1985), nestas situações o antropólogo é desafiado a avaliar sua fidelidade primordial: por um lado, aos interlocutores de pesquisa no que toca ao resguardo de seus segredos, o que garante a existência de um acordo ético e também da continuidade de um processo de negociação intersubjetiva; por outro, aos seus pares, na medida em que o antropólogo utiliza um código próprio da Antropologia para interpretar racionalmente os dados colhidos em campo (Carvalho 1985).

Se a relação intersubjetiva que se estabelece entre o fotógrafo/pesquisador e os religiosos ou a autoridade religiosa dá início à construção de uma ética que conduz e orienta a produção de imagens técnicas, os contextos interpretativos que amparam essas imagens são fundamentais para a efetivação de um acordo ético com o grupo pesquisado. A publicação das imagens redimensiona as situações - culturalmente determinadas - captadas pelas lentes do antropólogo/fotógrafo, na medida em que estas passam a circular nos domínios públicos e a integrar pesquisas ou ser veiculadas nos meios de comunicação associadas a discursos variados. Nesse sentido, as interdições impostas à documentação visual de cultos afro-religiosos não expressam apenas a problemática da revelação dos segredos, mas também colocam em questão o aprisionamento destas imagens em discursos ofensivos e discriminatórios acerca da religiosidade afro-brasileira.

3. A realização do projeto "A tradição do Bará do Mercado" também só foi possível após a anuência dos orixás, em especial do orixá Bará, responsável por *abrir os caminhos* por ser o orixá mensageiro entre o mundo dos homens e o mundo dos orixás. Uma série de entraves burocráticos emperrou a liberação do recurso para o início do trabalho, o que fez com que o projeto efetivamente se desenrolasse e fosse concluído em 2007, *ano de Bará* para os religiosos de matriz africana.

O discurso sensacionalista que envolveu a publicação das fotografias de José Medeiros na revista "*O Cruzeiro*", por exemplo, conformou uma ruptura na negociação construída em campo, tendo em vista que o conteúdo da reportagem era predominantemente ofensivo ao candomblé.[4] Seis anos depois da publicação da reportagem, a mesma editora de "*O Cruzeiro*" publicou o livro "*Candomblé*", com 60 fotografias feitas por José Medeiros, 22 a mais que as publicadas na reportagem. Sem o apelo sensacionalista utilizado na reportagem, o livro colocava em evidência a narrativa visual da iniciação feita pelo fotógrafo, e foi posteriormente considerado um material de valor etnográfico. Se na primeira versão, as imagens representavam uma profanação do sagrado, a recontextualização oferecida pela publicação do livro coroou as imagens com uma nova aura para o sagrado profanado (Tacca 2009).

Contemporâneo e amigo de José Medeiros, o fotógrafo francês Pierre Verger documentou extensa e intensamente o candomblé e os cultos africanos, estabelecendo acordos éticos não apenas com os sujeitos diretamente retratados por suas lentes, mas também com a religiosidade de matriz africana como um todo. Para Fernando de Tacca (2009), o trabalho de Pierre Verger sobre o mundo religioso do candomblé e a cultura afro-brasileira atua como um "contracampo" ético aos discursos sensacionalistas em que se inserem as imagens feitas por Henri-Georges Clouzot[5] e José Medeiros.

A decisão de Verger em manter muitos dos seus negativos guardados, à espera de uma ocasião distanciada da polêmica causada pelas imagens de José Medeiros para publicar algumas (mas não todas) fotografias de ritos afro-religiosos, e recusar propostas de editores interessados em suas imagens mostra como este fotógrafo partilhou de um sentimento comum com os sujeitos que fotografou, o que corroborou uma solidariedade na manutenção do segredo.

Na obra de Pierre Verger, como bem assinalou Jérôme Souty (2011), o uso relacional e afetivo da fotografia é inseparável de seu uso documental e heurístico. Além de seu envolvimento emocional com o candomblé, Verger era, a seu modo, um pesquisador profundamente interessado nos temas que fotografava. Mesmo sendo fotorrepórter de "*O Cruzeiro*", a revista nunca foi o lócus de publicação das imagens que Verger fazia do candomblé. Suas imagens de religiosidade eram acompanhadas de textos de Roger Bastide, com quem estabeleceu uma longa amizade e compartilhou pontos de

4. As fotografias de José Medeiros foram publicadas em 1951 em uma reportagem intitulada "*As noivas dos deuses sanguinários*" que continha 38 fotografias e texto do jornalista Arlindo Silva.
5. O cineasta francês veio ao Brasil com o objetivo de "mostrar o Brasil aos brasileiros" e publicou, em 1951, uma reportagem fotográfica na revista "*Paris Match*" denominada "*As possuídas da Bahia*". A publicação de uma reportagem sobre o candomblé baiano no exterior motivou José Medeiros e o editor de "*O Cruzeiro*" a produzir uma reportagem semelhante no Brasil, gerando uma disputa jornalística em torno do tema.

vista sobre a influência cultural e religiosa da África no Brasil (Lühning 2002). O esteio interpretativo oferecido pelos textos que acompanhavam as fotografias, inicialmente escritos por Roger Bastide e, mais tarde, do próprio Verger, oferecia um acolhimento semântico reflexivo, não sensacionalista, sobre as imagens, inserido em sua investigação sobre os vínculos culturais e religiosos entre África e Brasil.

Decorrido mais de meio século da polêmica envolvendo as fotografias de José Medeiros, a centralidade dos discursos na configuração de sentidos que envolvem a publicação das fotografias de religiões afro-brasileiras permanece, especialmente nos meios de comunicação de massa, visto que são frequentes os casos em que as imagens de incorporações são seguidas de textos discriminatórios e ofensivos. A pesquisa de Stela Guedes Caputo (2012) mostra bem como diferentes sentidos podem ser agenciados em torno de uma mesma imagem. A autora viu as fotografias que fez de crianças em terreiros da Baixada Fluminense quando era repórter fotográfica de um jornal diário serem vendidas pela agência do respectivo jornal ao Grupo Universal do Reino de Deus e, posteriormente, publicadas na *Folha Universal*[6] em matéria com o título "*Filhos do Demônio*", gerando consequências desastrosas para as crianças, cujas imagens passavam a integrar um discurso religioso em que figuravam como exemplos de má conduta e "crianças problema".

É importante pontuar, no entanto, que todos esses exemplos se mantêm em um debate já ultrapassado nas relações entre a fotografia e a afro-religiosidade, em que a discussão é colocada nos termos de um binômio "sujeito que fotografa/detentor do saber técnico/de fora" e "sujeito fotografado/detentor da imagem e do saber religioso/de dentro". Esta simplificação reduz a complexidade das motivações associadas ao registro visual da religiosidade afro-brasileira, especialmente no contexto das novas mídias digitais, em que textos e imagens circulam e são amplamente reproduzidos e compartilhados, conferindo maior visibilidade e expressão aos dissensos no corpo religioso afro-brasileiro.

Durante a escrita de minha tese de doutorado[7], acompanhei o debate em torno da divulgação de um conjunto de imagens em uma rede social virtual que mostrou a complexidade dos aspectos entremeados na produção de fotografias de afro-religiosidade. As fotografias haviam sido reunidas em um álbum[8] de imagens de cultos afro-brasileiros, notadamente fotografadas em casas de religião diferentes, o que sugeria que as imagens de

6. A *Folha Universal* é um jornal impresso do Grupo Universal do Reino de Deus, empresa que rapidamente conquistou concessões de meios de comunicação de massa no Brasil, como emissoras de rádio e televisão. Em 2012, a tiragem semanal do jornal atingia a faixa dos 2,4 milhões de exemplares, maior do que qualquer outro jornal brasileiro.
7. Ver Rechenberg (2012).
8. A reunião de fotografias ou imagens em álbuns virtuais é uma prática recorrente e facilitada por uma ferramenta virtual desta rede social na web.

origens diversas haviam sido reunidas propositalmente para criar uma narrativa visual em torno da religião afro-brasileira.

O álbum fora compartilhado na rede social por uma liderança religiosa afro-brasileira de Porto Alegre, que compartilhava com pais e filhos de santo a indignação diante de tais imagens. O álbum, que não era de sua autoria, denominava-se "*Que pouca vergonha desse povo, meu Deusssssss!*" e continha 374 fotografias de cultos afro-brasileiros que retratavam, principalmente, festas e rituais em homenagem ao *povo da rua* (exus e pombagiras) e rituais de iniciação que envolviam o corte de animais - imagens sempre polêmicas por sua conhecida interdição ritual em certas vertentes religiosas. Algumas fotografias tinham uma forte conotação sexual nos gestos, no posicionamento dos corpos e nas expressões faciais dos retratados. Nas festas dos exus e pombagiras, as imagens mostravam excesso de bebida, cigarro e homens incorporando giras com vestes femininas ousadas. Outras fotografias retratavam pessoas mortas ou machucadas, sacrifícios rituais, sugerindo violência e periculosidade nos cultos afro-brasileiros.

A diversidade das fotografias reunidas no álbum mostrava uma ambiguidade que dificultava uma interpretação de um olhar que buscava enfatizar aspectos na direção de uma proposital desvalorização da sacralidade desta matriz religiosa. Ao contrário: todas as fotografias eram de fotógrafos amadores e mostravam um olhar "de dentro" que dialogava com os sujeitos e obtinha deles um consentimento. Percebia-se uma interação explícita entre fotógrafo e fotografado e a expressão de um desejo de visibilidade, de mostrar-se gira, de ver-se incorporado, de ver-se iniciado. As imagens foram interpretadas pelos componentes da rede social que tiveram acesso ao álbum como um mau exemplo que estaria *acabando com a religião* e trazendo uma visibilidade negativa, na medida em que a livre circulação destas imagens nas redes sociais poderia servir como ilustração de discursos discriminatórios. Algumas lideranças religiosas se posicionaram contra o compartilhamento das imagens, solicitando que elas fossem apagadas, visto que poderiam fomentar a intolerância religiosa.

Por um lado, a documentação dos rituais em fotografias e sua divulgação nas redes virtuais permitem aos próprios religiosos de matriz africana ampliarem o seu conhecimento acerca da heterogeneidade que caracteriza as diferentes práticas de culto, explicada tanto pelo pertencimento a bacias e linhagens religiosas distintas quanto pela ignorância e desconhecimento dos fundamentos. Neste contexto, a fotografia atua como um testemunho capaz de comprovar o que é considerado como *erro* na condução dos rituais: algumas imagens traziam inscrições satirizando paramentos de inspiração carnavalesca, o uso de flores de plástico nas oferendas às entidades como *coisa de pobre*, o uso de sandálias havaianas

por um Omolu, que deveria ter os pés descalços, ou a substituição de elementos rituais por outros mais baratos.

Mesmo assim, o conjunto das imagens não demonstrava explicitamente uma crítica à perda do fundamento e da tradição: os comentários tanto questionavam o absurdo de certas cenas - como o retrato de um rito de limpeza espiritual realizado em uma mulher deitada em uma piscina de plástico sem água, colocada em um quarto pequeno, entre a cama e o armário – quanto faziam uso de uma jocosidade que permitia rir do outro. Ainda que muitos afro-religiosos discordassem e ridicularizassem a condução dos ritos expostos nas fotografias, a preocupação com a livre circulação de tais imagens não era consenso.

Por outro lado, algumas lideranças religiosas, especialmente aquelas com atuação política, levantaram o debate sobre a perda do fundamento e a importância de ações em prol do conhecimento das práticas dos cultos entre os religiosos de matriz africana. Era possível perceber a existência de um código que recomendava uma seleção do que seria a visibilidade desejável das religiões afro-brasileiras, associada a uma preocupação das lideranças que participavam do debate público com medidas contra a intolerância religiosa e a favor de políticas públicas que resguardassem a continuidade dos cultos. A fotografia, assim, figurava como uma peça a mais em um jogo de mostrar e ocultar que demonstra os dissensos no corpo de uma matriz religiosa. Os limites colocados naquilo que pode ser vislumbrado por meio da fotografia entram em choque com os usos jocosos de fotografias feitas por/de adeptos que não participam dos debates religiosos na cena política.

Evidentemente, na atualidade, o fotógrafo não detém mais os segredos da imagem: ela é captada por câmeras e telefones celulares e compartilhada na web, e está disponível a diferentes interpretações e discursos. O controle do segredo e dos interditos visuais na religião se torna muito mais difícil com a multiplicidade e a fluidez com que estas formas sincréticas são captadas e visibilizadas nos espaços de compartilhamento virtual. Se o caso da revista *O Cruzeiro* deu início a uma polêmica protagonizada por pessoas que ocupavam espaços sociais muito distintos e que podem ser representativos do binômio dentro/fora, negra/branco - a mãe Riso da Plataforma e o fotógrafo José Medeiros -, a problemática atual entrelaça esses dois lugares em um campo de tensões de difíceis negociações do lado de "dentro" de uma matriz religiosa que se mostra múltipla e fragmentada.

Um caso bem diferente é o dos fotógrafos especializados em religiões afro-gaúchas, os quais encontrei em diversas festas e homenagens públicas durante a documentação do projeto "A tradição do Bará do Mercado". Tais fotógrafos free-lance vendiam suas imagens para jornais especializados

em afro-religiosidade, assim como para os adeptos da religião que desejavam guardar uma recordação de alguma festa pública de que participaram. Em muitos casos, os fotógrafos eram chamados por dirigentes espirituais para realizarem desde retratos em paramentos para a divulgação de serviços em jornais e revistas temáticas até imagens de festas e incorporações nas casas de culto. Eram, portanto, fotografias consentidas e solicitadas, pelas quais os fotógrafos eram remunerados.

Nesta circulação de imagens fotográficas em blogs, sites e redes sociais que expõem para os ambientes virtuais diferentes casas, tradições e práticas afro-religiosas, o website "Grande Axé"[9], autointitulado como "jornal dos afro-umbandistas", traz um acervo fotográfico de festas, rituais e procissões de diferentes babalorixás e ialorixás da Grande Porto Alegre. As fotografias que compõem o acervo do site são separadas por ano, mês, dirigente espiritual das casas de religião e evento comemorado. Ao clicar no nome do pai ou mãe de santo, abre-se um conjunto de imagens com o título do evento, seguido do endereço e telefone da casa. As fotografias se assemelham às imagens de colunas sociais: os anfitriões são retratados com os filhos de santo, parentes e convidados; não raro mostram pessoas publicamente conhecidas, como políticos e artistas locais. As fotografias retratam festas públicas e, em alguns casos, eventos pessoais dos babalorixás e ialorixás fora das terreiras, como formaturas e casamentos.[10]

Reconhecendo a importância dessas discussões e o caráter complexo do lugar das imagens técnicas na religiosidade de matriz africana, proponho, a seguir, redimensionar este problema com base na pesquisa etnográfica que realizei em uma *terreira* da Ilha da Pintada, durante o doutorado, buscando alguns significados acionados por este *povo de santo* na produção e na observação das imagens fotográficas.

ENTRANDO NA RODA

Se em minha experiência na nação ou batuque a fotografia do orixá no mundo revelava uma identidade mítica do filho de santo, trazendo perigos à sua consciência, ao pesquisar o Centro de Umbanda Reino de Yemanjá e Oxóssi pude encontrar outros significados provocados pela imagem fotografada nos rituais e práticas da umbanda. Nesta *terreira*[11], a fotografia revelava a festa que os olhos dos filhos de santo não podiam ver quando

9. O Grande Axé foi fundado em 2008 e ainda hoje é uma das principais referências de produção de conteúdo em mídia dos afro-religiosos no Rio Grande do Sul. Os dados relacionados ao website fazem referência a 2011. Atualmente, o website está desativado, mas os conteúdos seguem sendo publicados em redes sociais virtuais, como Instagram e Facebook.
10. A esse respeito, a instigante pesquisa de Leonardo Oliveira de Almeida (2018) traz dados importantes e mais recentes sobre o campo fonográfico das religiões afro-gaúchas e o crescimento das mídias afro-religiosas gaúchas.
11. Utilizo a grafia em itálico em referência às expressões autodefinidas pelas interlocutoras. Ainda que em alguns momentos elas utilizem a expressão "terreiro", *terreira* é a principal forma de denominação do espaço que congrega as atividades culturais e afro-religiosas desta família de santo.

incorporados. Olhar as fotografias era uma forma de partilhar um conjunto imagético de circunstâncias rituais que eram vivenciadas apenas pelo orixá ou entidade. Detalhes nas roupas, na decoração, nos gestos e até mesmo a confirmação da presença dos convidados podiam ser observados nas imagens fotográficas. A impossibilidade de ver quando outros sentidos operam no transe foi relatada por Bia, mãe de santo, quando viu as fotografias da Festa da Cigana: "Gente! Que coisa mais linda! E tu pegou os detalhes assim, do povo que tava, né? [...] É que essas coisas o povo conta, mas a gente não vê, a gente não sabe!"[12].

Em campo, como pesquisadora, fotógrafa e professora de fotografia[13], o lugar que passei a ocupar na Ilha da Pintada e, por meio dele, ser reconhecida pelos moradores se referia principalmente a estas duas últimas ocupações, que se sobrepunham à realização de entrevistas e tomada de notas. Durante a pesquisa de campo, participei de uma série de rituais, homenagens e festas que mobilizaram toda a rede social da *terreira* e colocaram à mostra um conjunto de expressões culturais afro-religiosas. O grupo se organizava a partir de um calendário anual de festividades que demandava a presença e a mobilização do *povo da casa* e, em alguns casos, como o carnaval, de uma rede social mais ampla que vinculava moradores de dentro e de fora da ilha.

O calendário anual assinalava diversos momentos em que a terreira se mobilizava intensamente entre festas especiais e ritos regulares, homenagens, trabalhos, procissões e excursões. Dentre estas, a Festa da Cigana era a festividade de maior importância na *terreira*, pois mobilizava trabalho, recursos e fortes investimentos espirituais e sociais. Em alguns rituais de menor escala, eu costumava ouvir comentários de filhos de santo que indicavam a Festa da Cigana como uma boa ocasião para fotografar: era uma festa longa, muitas vezes terminava no raiar do dia. Naquele ano, ela marcaria a inauguração do novo salão da *terreira*, que havia sido finalizado poucos dias antes, e por ser um ano de muitas despesas, a festa seria de menor proporção.

Cheguei na festa portando a câmera fotográfica, como de costume. Havia uma intensa movimentação dentro e fora da *terreira*. Comidas, flores e adornos chegavam pelas mãos dos filhos e filhas de santo. Em frente a *terreira*, uma tenda com tochas iluminava a entrada: ali, alguns filhos de santo vestidos de branco recepcionavam os convidados. Da porta avistei o colorido em tons de rosa das vestes do *povo da casa* que dançava em

12. Entrevista com Bia, em dezembro de 2009.
13. A pesquisa de campo do doutorado aconteceu principalmente entre 2008 e 2010 e se caracterizou pelo engajamento e atuação via projetos culturais nos territórios de pesquisa. Assim, ao passo que eu era uma pesquisadora interessada em fotografias dos acervos familiares desta família de santo, era também responsável pelo ensino de fotografia aos jovens da terreira e pessoas desta rede, bem como pelos registros fotográficos dos eventos da casa.

uma roda no centro do salão, iluminados pelas lâmpadas e também pela claridade da madeira da nova construção. Como de costume, fui pouco a pouco reconhecendo e recebendo leves sorrisos ou inclinações de cabeça de meus alunos, seus pais e conhecidos.

Embora em todas as minhas idas à Ilha da Pintada eu levasse comigo minha câmera fotográfica, não havia combinado previamente com a mãe de santo que fotografaria a festa. Mesmo já estando em campo há cerca de seis meses, as possibilidades e os interditos na documentação das festas e rituais daquela *terreira* ainda eram questões difusas para mim. Não havia recebido em campo um consentimento formal para que eu fotografasse. Além disso, não havia assédio em torno da câmera: ninguém procurava sorrir ou posar para a foto; ninguém pedia para ver as fotografias depois de prontas. Eu sentia uma espécie de indiferença em relação à minha presença, com ou sem a câmera. Entretanto, nos interstícios de alguns comentários tecidos entre o *povo da casa*, fui percebendo, ao longo dos meses de campo, discretas manifestações de gratificação pela presença da câmera, assim como lamentos nas ocasiões em que a câmera estava ausente.

Na noite da festa, perguntei a Rosi, ao cumprimentá-la, se poderia fotografar e ela me respondeu afirmativamente. Comecei a me mover discretamente no pouco espaço disponível entre a *corrente* e os convidados. Ao me ver abaixada, posicionando a câmera por entre as pernas dos filhos de santo que integravam a *corrente*, Rosi se aproximou e, olhando-me firmemente nos olhos, disse que eu era a única pessoa autorizada a entrar na roda. Rosi se referia aos não iniciados, àqueles que não pertenciam à casa e à religião, e que apenas assistiam ao ritual. Ao autorizar a minha entrada na corrente, Rosi me colocava *do lado de dentro* de um espaço sagrado que me convocava a produzir imagens.[14] Ali, em meio às entidades que assumiam os corpos dos presentes, era difícil me perguntar se fotografaria ou não as entidades *no mundo*: estava imersa nessa atmosfera religiosa. Mesmo assim, só conseguia permanecer abaixada e olhá-las de baixo para cima, fazendo retratos em contra-plongée.

Além de mim, outros fotógrafos posicionavam suas câmeras e celulares, com ou sem flash, para documentar a festa, os convidados, os filhos de santo, a roda, os tamboreiros e as entidades *no mundo*. Tais fotógrafos se posicionavam do lado de fora da corrente, buscando banquinhos e superfícies mais altas para enquadrar o maior número de pessoas e situações na festa. A exceção foi um filho de santo de outra casa que documentava as

14. Como chama atenção o sociólogo José de Souza Martins (2008) ao refletir sobre as fotografias religiosas e de atos de fé, incorpora-se ao sagrado não só a fotografia, mas também o próprio fotógrafo. Admitir o fotógrafo na cena sagrada e tolerar a sua atuação, que não é propriamente litúrgica, é recriá-lo simbolicamente como protagonista do culto.

entidades dentro da roda com seu celular e, minutos depois *caiu no santo*, recebendo um exu que o fez abandonar o lugar distanciado de fotógrafo.

Percebi que a autorização para que eu permanecesse do lado *de dentro* da corrente estava ligada ao fato de eu ser *de fora*, de portar um equipamento profissional e, além de ter boas relações com as dirigentes da casa, ter um acesso privilegiado a setores da política cultural municipal e à universidade, ampliando o circuito de visibilidade das imagens que produziria. Nesse sentido, não estava em jogo a possibilidade de eu produzir imagens que atuassem contra as dirigentes ou o *povo da casa*. A festa era bonita, as entidades *governavam* a festa e eu era afetada por essa atmosfera, compartilhando dessa experiência estética. Naquela noite, encontrei diversos colaboradores que se ofereciam para segurar a minha bolsa, guardar meus sapatos caso eu entrasse na roda ou mesmo trocar de lugar para que eu ocupasse as melhores posições para fotografar.

IMAGENS E MEMÓRIAS DA FAMÍLIA DE SANTO

Em mais de uma ocasião, mulheres da *terreira* comentaram sobre a necessidade de organizar as fotografias produzidas durante os rituais em álbuns para que esses registros não se perdessem. Como as fotografias das festas eram com frequência realizadas por pessoas de fora da terreira, uma vez que tinham acesso privilegiado a equipamentos e saberes técnicos, assim como pela disponibilidade, na medida em que não integravam a *corrente*, de registrar em aparelhos mais simples, como câmeras compactas ou telefones celulares, a maior parte das imagens não retornava à *terreira*. Como me disse Bia na ocasião em que levei à sua casa um pacote contendo todas as fotografias feitas em campo, "o pessoal consome e a gente nunca mais vê, nunca mais sabe"[15].

A necessidade de a *terreira* ter uma autonomia e atuar com protagonismo na produção de registros visuais informa tanto sobre o rompimento de uma lógica de reciprocidade por parte de pesquisadores e fotógrafos externos quanto sobre o valor atribuído à fotografia na documentação de uma memória da *terreira*. A preocupação de Bia em torno da construção de uma memória em fotografias que comunicasse a seus descendentes as práticas rituais da terreira remonta a sua frustração diante da ausência de registros anteriores do seu povo, em que ela pudesse alicerçar o reconhecimento de uma tradição religiosa.

Em parte, o acervo fotográfico particular de Leoni, mãe carnal de Bia, trazia essa memória da religiosidade e do pertencimento ao território insular. Leoni era a "guardiã da memória" dos trajetos percorridos por uma família vinculada por laços consanguíneos e espirituais. Em meio às imagens de festas familiares, viagens e retratos de Leoni e seus filhos

15. Entrevista com Bia em dezembro de 2009.

e netos havia um conjunto de fotografias dispersas que retratavam a trajetória afro-religiosa na Ilha da Pintada em suas variadas expressões: imagens de oferendas, incorporações, festas e rituais, apresentações de uma cultura afro-brasileira e carnavais.

As fotografias do acervo de Leoni mostravam, ainda, a sua trajetória na religião e algumas de suas *passagens*[16] pela umbanda, mostrando feições inteiramente diversas em um mesmo corpo, que era tomado por diferentes entidades. Uma das fotografias, em preto e branco, mostra Leoni ainda jovem, de olhos fechados e fumando um charuto com a expressão própria de um preto-velho. Assim como para a maior parte das fotografias de seu acervo, Leoni não soube dizer quem havia sido o fotógrafo. Na imagem, a entidade que tomava seu corpo constituía o foco de principal interesse do fotógrafo. Outra imagem, mais recente, mostrava Mãe Maria embalando uma criança em sua saia branca, ambos intensamente vinculados pelo olhar. Em ambas as imagens o entorno é esvaziado ou deixado às margens do quadro fotográfico, privilegiando a representação das identidades religiosas de Leoni.

O retrato de entidades espirituais como fotografia consentida e posada aparece mais explicitamente nas fotografias de uma festa de giras e exus na terreira de Dona Tereza. As fotografias estavam organizadas em um álbum da Sulcolor, a extinta empresa de revelação de fotografias de Porto Alegre. Na abertura do álbum, o slogan "onde o amador vira profissional" alude à democratização do acesso à fotografia em segmentos não profissionais e torna mais explícito o caráter doméstico destas fotografias de contextos rituais. As fotografias da festa que integram o álbum mostram duas entidades incorporadas dançando em uma pose frontal para o fotógrafo que documentava a cena. Na primeira fotografia, Exu olha para a câmera mostrando suas vestes sob o olhar atento de cinco crianças em segundo plano, atrás da mesa. As fotografias deste *povo da rua*, que dança com suas vestes nas cores preta e vermelha, que segura cigarros e estampa escrachados risos na face e que são rodeados por imagens de Jesus Cristo, do simbolismo da cruz que dá forma ao bolo adornado, mostram bem o cruzamento dos símbolos religiosos nesta terreira de umbanda.

Atmosfera completamente diferente havia sido captada no conjunto de fotografias que mostram uma festa na antiga e pequena *terreira* construída para Bia ao lado da casa de Leoni. As vestes brancas, os olhos semicerrados e quase todos os presentes enquadrados no pouco espaço disponível no salão mostram os primeiros tempos da *terreira*.

16. A expressão *passagem* é usada por praticantes da umbanda para se referir a uma abertura do corpo aos orixás e entidades que se apropriam dele temporariamente nos momentos de incorporação.

> Ó, uma festa de preto velho, aqui tá chegando um preto velho boiadeiro, ó. Dentro do antigo terreiro. [...]. É o pai Ogum que tá no mundo, ó. Essa aí é uma festa de Ogum. Isso aqui era quando a Bia morava aqui, era uma terreira antiga, que aí a Bia pegou um quarto dela, e nós nunca deixamos de fazer. Porque nós tinha desmanchado o terreiro, né? Aí ela pegou uma peça, fez o terreiro e nunca deixamos de fazer os nossos trabalhos, ó. E era uma festa, casualmente, de Ogum, e nós fizemos a festa ali, e era uma festa pequena, que nem essa aqui, ó. Mas eu acho que as nossas raiz [sic] tem que ser mostrada sempre, em qualquer lugar, né? [17]

Uma filha de santo, ao ver as fotografias, também se referiu com muita emoção a este *terreirinho*, cujos retratos mostravam uma força espiritual condensada no pequeno:

> Aí a gente girava num... era um coisinho assim, ó, da minha estante práli, ó. Era aquilo compridinho assim, e todo mundo girava ali. Perfeitamente, ninguém caía, ninguém se machucava... trabalhava muito bem. Aí quando era de Exu, coisa assim, aí a gente botava umas lona [sic] na rua, e fazia na rua, porque aí ia mais gente, né? Aí a gente fazia na rua, mas era ó, uma beleza de terreiro. Se tu te emocionou naquela ali que tava maior, se tu visse as outras pequenas então, tu... tu ia se desvair então em choro.[18]

Filhos de santo que haviam saído da casa ou se mudado para lugares distantes, pessoas que haviam morrido, as mudanças no espaço da *terreira*, as mudanças nos corpos face à passagem do tempo. Toda uma memória das expressões religiosas reconhecia no suporte material da fotografia momentos que marcaram a trajetória desta família de santo e os cruzamentos e encontros entre trajetórias individuais, coletivas e espirituais. Guardada no seio de uma memória familiar, a imagem não profana o sagrado, porque passa a compor um conjunto de recordações individuais e coletivas de momentos marcantes da trajetória biográfica das pessoas, assim como batizados e outros rituais de iniciação religiosa, que são cuidadosamente organizados como objetos de recordação nos álbuns de fotografias de famílias das mais variadas vertentes religiosas.[19]

As fotografias que retratavam momentos coletivos nas festas e homenagens da terreira eram complementadas por retratos referentes às posições dos indivíduos como membros desta família de santo, articulando as

17. Entrevista com Rosi em agosto de 2009.
18. Entrevista com Eliane em junho de 2009.
19. Ainda que a pesquisa de Fernando de Tacca (2009) enfatize a polêmica causada pela publicação das imagens das iaôs iniciadas, sua investigação também mostra como essas imagens que profanaram o sagrado, ao serem publicadas nacionalmente, descontextualizando o evento religioso, são reordenadas no contexto das memórias familiares das iaôs. Em entrevista, a filha de Perrucha, uma das iaôs retratadas por José Medeiros, mostra um álbum de recordações organizado por uma sobrinha de sua mãe com recortes das fotografias e legendas publicadas na revista, reorganizadas sob o título "Lembrança de minha epilação, editada na revista O Cruzeiro de setembro de 1951" (Tacca 2009).

dimensões de uma memória coletiva e individual que entrelaçavam e construíam tal parentesco.

Por vezes, durante o registro dos preparos coletivos das festas, meu olhar era conduzido, ainda que sob a aparência de uma atenção desinteressada, a retratar cenas que seriam desprezadas pelo meu ponto de vista leigo. Estar disponível e permitir ter o olhar dirigido em campo por esses interlocutores, assumindo um modo "colaborativo" na produção das imagens (Caldarola 1988), me ajudava a compreender o lugar que as imagens ocupariam na ordenação das lembranças individuais, como na ocasião em que fotografei o preparo de um grande bolo em homenagem à Oxum, feito por duas filhas de santo, uma delas cumprindo obrigação com a homenagem. Durante o preparo, em que quatro mulheres conversavam animadamente na cozinha enquanto eu fotografava, Cláudia comentou sobre o seu interesse por ter uma fotografia do bolo inteiro, como uma recordação da homenagem. Com certa dificuldade, enquadrei o grande bolo no visor da câmera e produzi a imagem que ela recebeu com entusiasmo, dias depois. Para Cláudia, mais importante que a fotografia do ritual em ato, era a fotografia do bolo, que ela ofertaria a Oxum. Cuidadosamente preparado, o grande bolo de glacê amarelo sintetizava uma série de investimentos espirituais feitos por Cláudia e que seriam consagrados na homenagem ritual.

FIGURA 1
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 2
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 3
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 4
Fernanda Rechenberg.

Os muitos retratos realizados no casamento da irmã carnal de Bia, Rosi, também reafirmam um percurso espiritual, mas neste caso, um percurso entrelaçado a um rito de união entre um homem e uma mulher e suas respectivas famílias. O casamento teve, além da minha, a presença de outro fotógrafo que portava equipamento profissional. No casamento, as fotografias que enquadram a incorporação de Bia, que recebeu Yemanjá para abençoar os noivos, eram redimensionadas no contexto de um ritual familiar em que a fotografia é parte do rito. A fotografia é um meio de consagrar tais momentos culminantes da vida social nos quais o grupo reafirma solenemente sua unidade[20]. O laço familiar celebrado no ritual não se restringia à família de sangue, mas incorporava toda a rede religiosa vinculada ao terreiro como família de santo. Rosi, no casamento realizado com uma cerimônia pequena e restrita à família e poucos convidados, certificou-se que haveria fotógrafos com equipamentos profissionais, além dos registros dos convidados.

20. Como afirma Pierre Bourdieu, "[...] tudo leva a crer que não há casamento sem fotografia" (Bourdieu 1965, 40).

FIGURA 5
Fernanda Rechenberg.

Em outros casos, a fotografia operava como testemunho do vínculo das crianças à religião, como a imagem feita do neto de uma filha de santo da terreira. O bebê tinha menos de um mês quando acompanhou no mesmo barco a imagem de Nossa Senhora Aparecida na procissão que a levaria ao Gasômetro para as homenagens do dia 12 de outubro, em 2009. Ao chegarem em terra firme, após a imagem da santa ser levada à frente do palco, onde seriam feitas as homenagens em um ritual ecumênico, a mãe do pequeno bebê vestido de amarelo o posicionou em frente à imagem da santa para fazer uma fotografia dele. Ao retratar a imagem da fotografia, pude registrar o momento em que a mãe segurava o frágil corpo do bebê recém-nascido em frente à imagem da santa e o momento posterior, no qual a mãe, a tia e a avó do bebê comemoravam a realização da fotografia sob o olhar um pouco apreensivo do pai. A fotografia encarnava essa pertença do corpo da pequena criança a uma entidade espiritual, "a santa", incorporando a imagem da expressão de uma ligação espiritual.

FIGURA 6
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 7
Fernanda Rechenberg.

No percurso da pesquisa de campo, em que atuei frequentemente como fotógrafa *da casa*, as imagens que produzi se incorporam às memórias da sociabilidade da família de santo. Muitas das imagens entregues às pessoas retratadas, que narravam o percurso individual, familiar e espiritual dessas mulheres, seriam incorporadas a outras imagens no alinhavo de suas trajetórias biográficas.

DAS IMAGENS DA PESQUISA, NOVOS SENTIDOS

Passado mais de um ano do início da pesquisa de campo, depois de ter retratado diferentes festas e homenagens na *terreira*, tive um encontro com Bia em sua casa para mostrar o conjunto das fotografias que eu havia

produzido. Foi uma conversa longa e sem pressa. Enquanto mostrava as fotografias a Bia e ao seu genro, nossos comentários eram registrados em um pequeno gravador disposto no sofá. Juntos, observamos o montante de fotografias impressas que eu havia levado.

Assim como a maior parte das imagens realizadas em campo, as fotografias da festa da cigana foram obtidas com filme fotográfico e câmera analógica. A opção por uma tecnologia analógica deveu-se em parte não só ao equipamento disponível e à minha preferência pela película, mas também ao reconhecimento do espaço liminar da imagem latente, que me fazia acreditar na potência criadora de um tempo que atravessa e pouco a pouco forma a imagem impressa em milésimos de segundos no período entre a obtenção e a revelação fotográfica, à diferença do desvendamento imediato da fotografia digital. Esta qualidade da latência parecia criar um diálogo mais efetivo e empático entre a fotografia e o ritual, em que eu compartilhava uma espécie de descontrole com meus interlocutores. Era como se minha racionalidade também não fosse capaz de controlar ou *governar* as fotografias que obtinha, sujeita à coemergência entre a captação fotográfica e o ritual, e as escolhas de planos e enquadramentos fossem pautadas por motivações conscientes e inconscientes, contemplando o não previsto, o não intencional.[21]

Durante a festa, eu brincava com altas e baixas velocidades, tentando "dançar" e me mover junto com as pessoas que retratava. Como professora de fotografia, eu costumava ensinar aos meus alunos a máxima do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson: "o mundo está em movimento, e não podemos ter uma atitude estática frente ao que está se movendo" (Cartier-Bresson 2003, 223). Mas longe de fazer imagens concisas que traduzissem o conceito de "instante decisivo", minha atitude corporal resultou em fotografias imprecisas, confusas, com movimentos borrados e sobreposição de pessoas. Mais do que a precisão das linhas e formas, meu interesse era captar a ambiência, composta de movimento. De certa forma, era uma tentativa de alargamento da redução operada pela câmera no "congelamento" da imagem, provocando um efeito de distensão dos corpos no fluxo do tempo[22].

21. Para o antropólogo David MacDougall (2006), por mais que a câmera seja direcionada, há uma parte irredutível de uma imagem fotográfica que nos escapa, que revela algo sem controle e incontrolável nesta tentativa de reprodução técnica.
22. Para o sociólogo José de Souza Martins (2008), o instante fotográfico não "congela" a imagem, mas revela a redução de temporalidades diversas em um único tempo, o tempo da fotografia.

FIGURA 8
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 9
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 10
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 11
Fernanda Rechenberg.

> "É... [Bia observa as fotografias demoradamente em silêncio].
>
> Bah, mas o que que parece isso, não parece eu, tchê! Cadê euuu, cadê eu?"[23]

A vivência da multiplicidade e o desaparecimento de si própria assinalados por Bia, apontam para uma presença real do orixá e o reconhecimento de um terceiro na relação dual entre fotógrafo e fotografado. Bia não se

23. Entrevista com Bia em dezembro de 2009.

reconheceu na imagem: ela não estava ali. Não havia testemunhado, na noite da festa, as imagens que agora mostravam os detalhes e a atmosfera criada pela cigana. Ao ver as fotografias, surpreendia-se a cada detalhe captado pela lente: as velas, os pés descalços, os tons cor-de-rosa das vestes ciganas, a dança das entidades, o público que assistia.

A surpresa de Bia diante das fotografias da entidade que assumiu o seu corpo no momento da festa diz respeito à relação sempre presente entre a desindividualização, que caracteriza a incorporação do orixá - ou entidade -, e as instâncias individualizadoras que marcam as qualidades peculiares do encontro do orixá ou entidade com o corpo que o(a) recebe. Apesar de as fotografias apresentarem pouca nitidez e muito movimento, favorecendo uma ambiência confusa para o reconhecimento das fisionomias em suas individualidades, elas mostram a mudança nos rostos e corpos dos sujeitos que, naquela noite, assumiam as feições de suas entidades. A *cigana da Cláudia*, a *padilha da Nice* e o *exu do Daltro* eram comentados em sua beleza, força e exuberância. Nesse ambiente de posições, relações e individualidades, em que os limites entre o indivíduo, a pessoa e a entidade espiritual são fluidos e movediços (Velho 2003), eu mesma me perguntava, afinal, quem a câmera retratava.

FIGURA 12
Fernanda Rechenberg.

Para a festa da cigana, levei apenas dois filmes fotográficos: o primeiro era um filme colorido de ISO 800, que me permitiu fotografar sem flash e aproveitar a luz ambiente, embora com baixas velocidades, o que borrava o movimento; o segundo filme era preto e branco. O filme colorido acabou justamente quando o *povo cigano* se despediu dando passagem aos exus

as Pombagiras[24] que tomavam conta do salão. Assim, toda a documentação visual da segunda parte da festa aconteceu em retratos em preto e branco, imprimindo outra tonalidade e outra atmosfera às imagens, até então suavizadas por uma certa harmonia entre o cor-de-rosa das vestes e a gestualidade do povo cigano. Estas imagens, embora obtidas da mesma posição que eu ocupava no salão, mostram uma outra qualidade, decorrente do encontro com o *povo da rua*.

O genro de Bia com frequência assistia às festas e fotografava a esposa com pequenas câmeras e telefones celulares.[25] Ele era vocalista da escola de samba presidida por Bia, mas não era iniciado na religião. Assim como o marido de Bia, participava de fora das festas e rituais da terreira, ajudando no preparo, recebendo os convidados e até mesmo fotografando. Embora fosse familiarizado com as incorporações da esposa, o contato com as fotografias que eu havia produzido parece ter desencadeado um efeito inusitado e mesmo incômodo no desvendamento da multiplicidade vivenciada por ela. Algo que, como ele próprio disse, "não dava pra tentar entender"[26].

FIGURA 13
Fernanda Rechenberg.

24. A Pombagira é um personagem muito popular nos cultos afro-brasileiros. Corresponde à versão feminina de exu, o orixá *trickster*, fálico, mensageiro entre o mundo dos homens e o mundo de todos os orixás. A influência kardecista na umbanda modelou a Pombagira como o espírito de uma mulher dotada de uma biografia mítica: "em vida teria sido uma prostituta ou cortesã, mulher de baixos princípios morais, capaz de dominar os homens por suas proezas sexuais, amante do luxo, do dinheiro, e de toda sorte de prazeres" (Prandi 1996, 140). A Pombagira assume dezenas de feições, nomes e características, com aparências, preferências, símbolos e cantigas particulares.
25. Vale ressaltar que em 2009, a tecnologia de câmera disponível em telefones celulares era bastante precária, o que resultava em imagens pixelizadas e não compartilháveis.
26. Em entrevista à pesquisadora em dezembro de 2009.

FIGURA 14
Fernanda Rechenberg.

A maior parte das imagens enquadra o espaço da roda que, delimitada pela corrente, era habitada pelo povo da rua. Raramente centralizados, os exus e as giras figuravam nas bordas do quadro, por vezes emoldurados pelos detalhes dos corpos que compunham a corrente, em primeiro plano. A *Dama* aparecia nos "confins" (Calabrese 1987, 61) de um limite permeável que separava e unia suas múltiplas e possíveis identidades e *passagens*. Bia e seu genro, ao mencionarem que "nessas fotos que a gente vê" e que "vê até coisa que a gente não quer"[27],mostravam como a fotografia, em seu instante de desvendamento, havia antecipado algo do que um dia o marido veria e não iria gostar, como havia lhe alertado a avó carnal e mãe de santo de sua esposa. A entidade, em toda a sua força e, em seu riso escrachado, provocou o rapaz a reconhecer as múltiplas feições de sua esposa.

27. Em entrevista em dezembro de 2009.

FIGURA 15
Fernanda Rechenberg.

FIGURA 16
Fernanda Rechenberg.

A imagem fotografada também passa a integrar um conjunto de símbolos incorporados na produção de sentidos e conhecimentos religiosos.[28] Contrariamente à ideia da fotografia como uma coisa morta, uma representação destituída de vivacidade, os usos e as narrativas que se desenrolam a partir da imagem técnica redimensionam a fotografia como uma "representação viva" e carregada de afetos (Martins 2008, Head 2009). A antropóloga-fotógrafa,

28. Sobre esse aspecto, a dissertação de Eliane Coster (2007) mostra interessantes interpretações de ialorixás e babalorixás face às imagens do candomblé baiano produzidas por fotógrafos profissionais, como Mário Cravo Neto e Adenor Gondim.

portanto, passa a construir imagens, símbolos-significantes, interferindo na composição do universo simbólico do grupo que pesquisa.

Dentre esses símbolos produzidos pela fotografia, os detalhes da festa eram objetos de especial atenção para Bia. Em fotografias de enquadramentos e planos fechados, os detalhes da festa ganharam importância ao serem redimensionados no quadro inteiro do fotograma, em um "plano-limite"[29] (Satt 1996) que direcionava o olhar a contemplar separadamente cenas que compunham de forma integrada a experiência estética da festa. O corte do movimento e a escolha de planos fechados mostram os detalhes apreendidos em profundidade graças à imobilidade do objeto observado, apontando para o que o antropólogo Scott Head (2009, 54) chama de "vantagem paradoxal" da fotografia em relação às outras linguagens audiovisuais, na medida em que evoca algo não plenamente visível e, envolve mais a expressão de afetos do que a impressão da realidade em movimento.

Essa ênfase no detalhe, como assinalada por Omar Calabrese (1987), permite uma espécie de reconstrução do sistema do qual faz parte. Os detalhes das mãos entrelaçadas, dos pés descalços e das velas acesas não criavam uma dissociação da atmosfera integrada da festa; na realidade adensavam o significado de cada coisa posta, de cada detalhe que havia sido cuidadosamente planejado pela entidade da cigana e executado pelos filhos de santo. Bia, ao olhar a fotografia que enquadra o detalhe de duas mãos unidas na composição da corrente, atentou para a dimensão não visível da circulação de energia, permitida pelo enlace dos corpos na *corrente*.

FIGURA 17
Fernanda Rechenberg.

29. Em sua dissertação de mestrado sobre a circularidade das imagens batuqueiras, Maria Henriqueta Satt (1996) propõe este conceito para designar uma escolha estética de enquadramento de imagens videográficas onde o detalhe configura o limite da cena.

Nessa direção também foi o comentário de Rosi, ao ver as fotografias das velas cor-de-rosa que iluminavam as faces cabisbaixas dos presentes. Durante a festa, a não incorporação de Rosi a permitiu relatar para Bia a condução proposta por sua cigana:

> Ah, isso aqui foi na terreira... isso aqui que eu tinha te dito que a cigana fez apagar todas as luzes, ó... deu uma vela pra cada um[30].
>
> Coisa mais linda, eu vi essa foto... bah, me apaixonei! Uma coisa é vocês falarem, outra coisa é a gente ver, né?[31]

Os comentários tecidos em torno das fotografias mostravam como as imagens, em sua plasticidade, podem comunicar uma cosmovisão religiosa do grupo. Não só o enquadramento proposto pelo meu olhar selecionava as imagens que pareciam expressivas daquela terreira, mas também as próprias limitações impostas pelo equipamento na documentação visual construíam tal materialidade das formas apreendidas, que podia ser olhada e narrada posteriormente.

Se ao enquadrar as imagens da festa produzimos símbolos religiosos que passam a convergir com as outras imagens que compõem a atmosfera sagrada, é ao interpretarmos à luz de um "éthos" religioso que animamos as fotografias e que o seu significado se abre a uma escavação, suscitando reações, comentários, posicionamentos e comparações. Este espaço de interlocução constituído no retorno das imagens me possibilitou reconsiderar as imagens com base em interpretações inteiramente diversas daquelas que eu havia aprendido sobre os fundamentos da fotografia em minha trajetória profissional e que tentava, com muita dificuldade, ensinar aos jovens alunos da ilha que integravam a *corrente* da *terreira*.

ENTREVISTAS
Beatriz Gonçalves Pereira (Bia) (2009)

Rosimeri Pereira (Rosi) (2009)

Eliane (2009)

Genro de Bia (2009)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Leonardo Oliveira de. 2018. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, vol.19, no.33, 197-234.

Bourdieu, Pierre. 1965. *Un art moyen :essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit.

Calabrese, Omar. 1987. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70.

Caldarola, Victor J. 1988. Imaging process as ethnographic inquiry. *Visual Anthropology*, vol.1, no.4, 433-451.

Caputo, Stela Guedes. 2012. *Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé*. Rio de Janeiro: FAPERJ, Pallas.

Cartier-Bresson, Henri. 2003. El instante decisivo. In *Estética fotográfica: una selección de textos,* ed. Joan Fontcuberta, 221-236, Barcelona: Gustavo Gili.

Carvalho, José Jorge de. 1985. A racionalidade antropológica em face do segredo. *Anuário Antropológico*, vol.9, no. 1: 214-222.

30. Entrevista com Rosi em dezembro de 2009.
31. Entrevista com Bia em dezembro de 2009.

Collier Jr., John. 1973. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU, Editora USP.

Corrêa, Norton Figueiredo. 2006. *O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense*. 2ª ed. São Luís: Cultura & Arte.

Coster, Eliane. 2007. Fotografia e candomblé: modernidade incorporada? Dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Douglas, Mary. 1991. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70.

Dubois, Philippe. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus.

Goldman, Marcio. 2003. Os tambores dos vivos e os tambores dos mortos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, vol. 46, no. 2: 423-444.

Head, Scott. 2009. Olhares e feitiços em jogo: uma luta dançada entre imagem e texto. In *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens,* Marco Antônio Gonçalves e Scott Head, 36-67. Rio de Janeiro: FAPERJ, 7 Letras.

Lühning, Angela, org. 2002. *Verger-Bastide: dimensões de uma amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

MacDougall, David. 2006. *The corporeal image. film, ethnography and the senses*. Princeton: Princeton University Press.

Martins, José de Souza. 2008. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto.

Oro, Ari Pedro. 1997. Neopentecostais e afro-brasileiros: quem vencerá esta guerra? *Debates do NER*, vol. 1, no. 1, 10-36.

Oro, Ari Pedro, José Carlos dos Anjos e Mateus Cunha. 2007. *A tradição do Bará do Mercado*. Porto Alegre: PMPA, SMC, CMEC.

Pólvora, Jaqueline Britto. 1995. A experiência de antropologia visual em uma casa de batuque em Porto Alegre. *Horizontes Antropológicos*, vol. 1, no. 2, 129-140.

Prandi, Reginaldo. 1996. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. In *Herdeiras do axé,* Reginaldo Prandi, 139-164. São Paulo: Hucitec.

Rechenberg, Fernanda. 2012. Imagens e trajetos revelados: estudo antropológico sobre fotografia, memória e a circulação das imagens junto a famílias negras em Porto Alegre. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Satt, Maria Henriqueta Creidy. 1996. Circularidades e superfícies: uma leitura videográfica das imagens batuqueiras. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Silva, Vagner Gonçalves da. 2006. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre as religiões afro-brasileiras.* São Paulo: Edusp.

Souty, Jérôme. 2011. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. São Paulo: Terceiro Nome.

Tacca, Fernando de. 2009. *Imagens do sagrado: entre Paris Match e O Cruzeiro*. Campinas: Editora da Unicamp.

Velho, Gilberto. 2003. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar.

FERNANDA RECHENBERG é doutora e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma universidade. Foi professora no Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas (ICS-UFAL) entre 2010 e 2022. Atualmente é professora adjunta do Departamento de Ciências da Informação da UFRGS. E-mail: fernandarechenberg@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/05/2021
Reapresentado: 12/09/2021
Aprovado: 04/10/2022

VAI-VAI E UM PRIVILÉGIO QUE NÃO É PRA QUALQUER UM: PROTEGIDO E ABENÇOADO POR OGUM

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185718

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

FELIPE DIAS CANDIDO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8942-3688
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312 – poscienciassociais@unifesp.br

RESUMO

Esse artigo apresenta uma breve visão a respeito da influência religiosa que a Escola de Samba Vai-Vai tem em seu cotidiano e transmite aos seus integrantes. Tais referências vão desde as católicas europeias, até as afro-diaspóricas, em especial a devoção que a agremiação tem com relação à Ogum, orixá regente da escola. Essa forma de expressar a fé, tão própria da escola de samba, festiva e sincrética – mas ainda assim, sagrada -, faz parte do dia a dia da escola, e festas votivas fazem parte do calendário anual da agremiação. Mas não é só. Nos desfiles de carnaval – momento de maior visibilidade que as agremiações têm ao longo do ano - essa religiosidade também se evidencia, com representações de divindades aparecendo nos cortejos, com destaque às representações de Ogum, que apareceram com mais frequência, nos desfiles dos últimos anos.

PALAVRAS-CHAVE
Afro-religiosidade; Candomblé; Escolas de samba; Carnaval; Ogum.

ABSTRACT

This article presents a brief overview of the religious influence that the *Escola de Samba Vai-Vai* has in its daily life and transmits to its members. Such references range from the European Catholic ones to the

Afro-Diasporic ones, especially the devotion that *the escola de samba* has in relation to Ogum, the *Vai-Vai's orixá*. This profane way of expressing faith is part of the *Vai-Vai's* routine, and votive parties are part of the institution's annual calendar. But that's not all. In the carnival parades - the moment of greatest visibility that the *Escolas de Samba* have throughout the year - this religiosity is also evident, with representations of yorubás deities appearing in the parades, especially representations of Ogum, which have appeared more frequently recent years.

KEYWORDS
Afro-religiosity; Candomblé; Escolas de samba; Carnival; Ogum.

INTRODUÇÃO

O Vai-Vai[1], escola de samba da capital paulista, fundada em 1930, é uma das mais tradicionais agremiações do carnaval de São Paulo e do Brasil. Com uma trajetória marcada pela influência religiosa de diversas origens, a escola localizada no Bixiga – tradicional bairro localizado na região central de São Paulo – transita entre santos e orixás.

Estabelecida em um bairro com forte presença de imigrantes italianos – e católicos – os negros que se estabeleciam na região precisavam se integrar à realidade do local par, e acabavam se aproximando da religiosidade europeia e cristã, mesmo que ainda continuassem a cultuar as divindades de suas terras natais ou de seus ancestrais. Assim, como forma de resistência, sobrevivência e manutenção de sua fé, o sincretismo religioso deu o tom para o estabelecimento dos grupos negros no Brasil.

E como para os negros festa e fé nunca foram desassociados, o carnaval e as escolas de samba encontraram no Brasil uma forma viva e pulsante de relacionar esses dois elementos tão importantes da condição humana.

> Os vínculos entre o sagrado e o profano podem ser observados, numa perspectiva mais densa, em práticas sociais como o carnaval, cujas origens, articuladas de diferentes maneiras em várias culturas, acentuam o sentido polimórfico que o caracteriza. O carnaval, por causa da dimensão ritual, inaugura um tempo específico para a sua manifestação. Trata-se do tempo cíclico, que rompe a linearidade do tempo histórico e possibilita a reconstituição – ainda que passageira – do universo social através de novas regras. Essas regras invertem e transgridem as que vigoram no cotidiano e são responsáveis pela instauração de uma teia heterogênea de realizações e significados. Isso quer dizer que, de antemão, é necessário pensar o carnaval a partir de sua pluralidade, fato que abre espaço para os conflitos e negociações entre os valores do sagrado e do profano. (Pereira 2004, 44).

E por mais que no Vai-Vai se diga amém, e a escola celebre santos católicos, como São Benedito, Cosme e Damião e tenha uma relação estreita com a

1. Segundo o site oficial da agremiação: "A escola sempre deve ser tratada no masculino 'O Vai-Vai', em referência ao Grêmio Recreativo, evolução do Cordão". Disponível em https://www.vaivai.com.br/sobre/ Acesso em 29/04/2021.

Paróquia de Nossa Senhora Achiroita – padroeira do bairro onde a escola está localizada -, há muito *axé* percorrendo a agremiação do Bixiga. *Axé*, em linhas gerais, pode ser traduzido como "energia vital". Mas no sistema filosófico do Candomblé, ele é muito mais que isso.

> O *Axé* é constituído a partir do movimento interativo, interdependente e intercruzado da contração entre dois lugares coexistentes: o *Orun* – mundo metafísico sem limites o universo espiritual e ancestral e o *Ayê* – mundo físico com limites o universo natural e humano. O *Axé* é partilhado entre os mundos, entre as formas e entre os mundos e as formas. O *Axé* é trocado, dividido e restituído em movimento de circularidade contínua. O *Orun* coabita no *Aye*, o Axé como energia vital é um "sangue ancestral" (Faislon e Benedicto 2020, 19).

Com essa visão cosmogônica, é compreensível que todo ser que habita o *Ayê*, tenha o seu *Axé*, que integra, se conecta e interage com os *axés* de tudo que há em volta. Seres humanos ou não-humanos, animais, vegetais, inertes ou animados. Todos colaboram para que o equilíbrio entre o *Orun* e o *Ayê* se mantenha, através da movimentação do *Axé*.

Além do aspecto religioso, no Brasil, o *axé* se torna marcador, também de identidade. As expressões "ser do *Axé*", "Casa de *Axé*", "feito no *Axé*", entre outras, são comumente proferidas pelos praticantes de religiões afro-diáspóricas, e se referem a um local de orgulho e resistência, frente às demais denominações religiosas, em sua maioria de origem europeia e dominante na cultura social.

E o principal *axé* que sustenta o Vai-Vai é do orixá Ogum, o grande herói civilizador do povo yorubá, senhor dos metais, da guerra e dos avanços tecnológicos, que chega à agremiação – juntamente com Exu – na década de 1970, através das mãos de uma yalorixá, que faz com que o espaço físico da quadra da escola fosse, ritualisticamente, consagrado e se tornasse um local também de culto.

Quando a escola passa a ser presidida por Neguitão, na década de 2010, Ogum ganha ainda mais destaque e passa a ser, formalmente, considerado o padroeiro da agremiação e sua presença se torna uma constante nas festas, rituais e desfiles do Vai-Vai.

E neste caminho, entre a festa e a fé, que o Vai-Vai segue seu trajeto. E como a escola é "a alma negra do Bixiga"[2], um local de resistência de identidade e cultura afrodescendente, na visão (e fé) de seus integrantes,

2. Trecho do samba-enredo "Quilombo do Futuro", que embalou o desfile de 2019 da escola Vai-Vai. Compositores: Edegar Cirillo, Marcelo Casa Nossa, André Ricardo, Dema, Gui Cruz, Rodolfo Minuetto, Rodrigo Minuetto e Kz.

componentes e torcedores, é Ogum quem vem à frente, guiando esses passos, enchendo de *axé*.

VAI-VAI: ENTRE SANTOS E ORIXÁS

No início do século XX, quando os centros urbanos do Brasil ainda estavam se desenvolvendo, os negros recém-libertos - que estavam sendo gradativamente substituídos por mão-de-obra de imigrantes nas grandes fazendas dos centros rurais, num movimento de "branquear" o país, além de serem mãos-de-obra mais baratas (Souza, 2005) – não contavam com nenhum apoio institucional para seu estabelecimento, e acabaram ficando com poucas opções de trabalho

> a maioria dos negros e mestiços foi mantida nos segmentos mais desfavorecidos da população, não só pela precariedade das oportunidades oferecidas para a sua educação e aprimoramento profissional, como também pela preferência por pessoas de pele mais clara para ocupar os melhores cargos no mercado de trabalho. (Souza 2005, 142-143).

Assim, os negros – tanto da capital, quanto os que vinham de cidades do interior - passaram a ocupar a área central de São Paulo, a região industrial e comercial da cidade, onde poderiam encontrar, além de pequenas oportunidades de trabalho, opções de moradia a baixo custo. Dentre esses bairros estavam Barra Funda, Baixada do Glicério e, um em especial, o Bixiga, ou como veio a ser conhecido mais tarde, Bela Vista.

E é justamente no Bixiga – que foi sendo formatado enquanto bairro a partir de 1879, com a chegada e o estabelecimento de imigrantes italianos - onde está, há mais de 90 anos, a sede do Grêmio Recreativo, Cultural e Social Escola de Samba Vai-Vai. Ou simplesmente, Vai-Vai, uma das agremiações carnavalescas mais importantes do Brasil. Fundada em 1930 por jovens negros e pobres - com grande influência do samba de bumbo, ou samba rural, tão presente nas festividades católicas do interior do estado, em especial, nas celebrações em honra a Bom Jesus, na cidade de Pirapora -, representa até hoje um território de resistência da cultura de origem afro.

E mesmo com a chegada e permanência dos negros na Bela Vista, ainda eram os italianos que determinaram muito da configuração do bairro, inclusive sobre a sua religiosidade. Dentre as festividades sagradas que aconteciam no bairro, estava a Festa de Nossa Senhora Achiropita, que até os dias atuais enche as ruas do bairro com os aromas e a fé diretamente vindos da Itália.

Em uma visão estereotipada do bairro, acredita-se que o Bixiga era um referencial de convivência e integração racial, com italianos e negros vivendo harmoniosamente, mas a realidade não era bem essa

> Os italianos pobres, somente em caso de necessidade aceitavam morar nos cortiços junto aos negros. Apesar de manterem relações amistosas, italianos e negros muito raramente definiram relações de casamentos. As relações eram muito mais de 'senhor e servo', permeada pelo paternalismo mais do que verdadeiramente pela integração étnica e social (...) (Sccarlato 1988, 71)

Assim, com a iminente tensão entre os moradores da região, a divisão também era física e espacial. Os italianos habitavam as áreas mais "nobres" do bairro, enquanto os negros ficavam com as áreas mais íngremes ou mais ao fundo do vale da Saracura, áreas que, não raramente, alagavam com as chuvas e cheias do rio.

E essa pequena área menos nobre do bairro foi se tornando um referencial para os negros da região, e também das áreas vizinhas. O território do Bixiga, ganha ares de quilombo, "aquilombou-se"

> (...) aquilombar-se, ou seja, organizar-se contra qualquer atitude ou sistema opressivo passa a ser, portanto, nos dias atuais a chama reacesa para, na condição contemporânea, dar sentido, estimular, fortalecer a luta contra a discriminação e seus efeitos. Vem, agora, iluminar uma parte do passado, aquele que salta aos olhos pela enfática referência contida nas estatísticas onde os negros são a maioria dos socialmente excluídos. Quilombo vem a ser, portanto, o mote principal para se discutir uma cidadania negada (Leite 2000, 349)

É dentro dessa lógica aquilombada, que o Vai-Vai busca ao longo da sua história se manter como um local de resistência de uma cidadania que foi negada, e ela se dá através do ponto de vista cultural, artístico e, até mesmo, religioso, já que as escolas de samba representam um ambiente de relação entre o sagrado e profano, entre a festa e a fé.

> [..] a complexidade do sagrado obriga-nos a analisar as implicações decorrentes do modo como ele é vivido e das múltiplas faces que assume na sociedade. Ou seja, o sagrado está presente nos círculos sociais vinculados à experiência religiosa, mas nem por isso deixa de transcender esses círculos para instaurar-se noutras esferas em que dialoga, de maneira complexa com o profano (Pereira 2004, 44).

Ao entrar na quadra do Vai-Vai, um ambiente sagrado se estabelece. Dividindo o espaço com fantasias, instrumentos e troféus – a agremiação é a maior campeã do carnaval paulistano, sendo 15 títulos no Grupo Especial, e um no Grupo de Acesso -, estão altares, mantidos de forma ostensiva, com suas velas acesas, flores e outras oferendas, onde convivem imagens de santos católicos e de orixás dos cultos africanos. Lá estão Nossa Senhora Aparecida, São Cosme e Damião, Oxum, Obaluayê, Iansã, Santa Bárbara, entre outros. Além de diversas imagens de São Jorge, que dentro da estrutura do sincretismo religioso, é associado à Ogum (Valente 1955), orixá padroeiro da escola.

Além das divindades que ocupam os diversos altares, em outro espaço da quadra, há um elemento, não religioso, mas que tem sua importância dentro da quadra, como se também fosse uma divindade, e que recebe suas próprias honrarias e reverências.

> Do outro lado, de frente para todos os altares, em cima do bar foi construído um pequeno palco, onde está o imponente pavilhão da escola, o símbolo maior, que não pode ser retirado, dando a impressão que ele está assentado. Para os sambistas a bandeira é como se fosse uma divindade (Alexandre 2017, 123).

A vivência religiosa dentro do Vai-Vai inclui também cuidados mais específicos, visto que para além da simbologia das divindades representadas em seus altares, a escola conta com um espaço reservado, onde estão guardados assentamentos de alguns orixás guardiões da agremiação.

Assentamentos são representações físicas dos orixás, formados por elementos que remetem à sua mitologia e seu domínio, onde os devotos acreditam estar plantada a energia vital da divindade. Neles são feitas as oferendas e sacrifícios. Representam a relação direta entre o devoto e o orixá. O assentamento é também um portal de conexão entre o mundo visível e o não visível. É a partir dele, que acontece a circulação, transformação e reposição do axé, a troca de informações entre os mundos. Dessa forma, a presença desses elementos dentro da quadra do Vai-Vai, garante a conexão da escola – e de seus integrantes – com as divindades ali assentadas, bem como com os demais orixás, e também a proteção da integridade espiritual e energética da agremiação.

A presença dos assentamentos em quarto a eles destinado dentro da quadra, faz com que o espaço do Vai-Vai, não seja somente festivo, mas também religioso. E as divindades lá assentadas, precisam de cuidados específicos. E esses cuidados são feitos por mãos especializadas, longe dos olhos da maior parte da comunidade, em momentos fechados, para poucos envolvidos.

> A rotina para cuidar do espaço sacralizado envolve idas e vindas do babalorixá à quadra, para limpeza do quarto, dos assentamentos, para limpeza (ebós) em todos os espaços internos e externos com folhas, banhos e defumações e para as oferendas sacrificiais. Nos dias de festas e cultos, o babalorixá diz que não hesita em cumprir todos os preceitos, antes e depois, justificando a realização dos cultos, onde se toca atabaques, se canta em ioruba, se dança devidamente vestido, para louvar os orixás (Alexandre 2017, 128).

Mas se essa parte da vivência religiosa do Vai-Vai é restrita, algumas outras são abertas ao público, contando com a participação da comunidade, curiosos, admiradores da escola e integrantes de outras agremiações. Ao contrário do que pensam as pessoas que não tem relação mais estreita

com o Carnaval, as escolas de samba se mantem em atividade durante todo ano, com um intenso calendário de festividades e atividades que envolvem diretamente - ou não - o desfile no período do Carnaval. E no caso do Vai-Vai, além das atividades comuns a quase todas as escolas de samba – como ensaios, disputas de samba enredo, anúncio de enredo, apresentação de fantasias, entre outros –, há também uma série de eventos em homenagem à santos e orixás, evidenciando ainda mais a vocação de unir o sagrado e o profano que a agremiação tem.

E no calendário sacro-festivo do Vai-Vai, quem dá início ao ano, abrindo os caminhos, dando o primeiro passo de uma caminhada até o carnaval, é Ogum. Com uma grande festa que conta com uma procissão e uma feijoada, a divindade patrona da escola é celebrada.

OGUM - 4 FACES DE UM GUERREIRO

a) OGUM: O SENHOR DE IRÊ

Ogum é uma divindade muito cultuada até hoje em território yorubá, tendo um rio e um estado com seu nome na Nigéria. Mas sua importância para os povos africanos que o cultuam vai além do aspecto religioso:

> Ogum é visto por um lado, como um orixá guerreiro, sanguinário, cruel, instável, dominador e impaciente. Por outro, é aquele que abre os caminhos, mostra novas oportunidades, propicia a força necessária nas disputas e dificuldades do dia-a-dia. É aquele que nos dá os instrumentos materiais necessários à nossa sobrevivência, que garante a nossa segurança, que vence por nós a nossas guerras. Por fim, Ogum é também protagonista de mitos que falam de amores e paixões carnais, e chega ao ponto de ir à guerra por amor.
>
> Ogum é antes de tudo um herói civilizador: na memória de seu povo, ele está à frente na formação da cultura e da história, personificando os diferentes momentos da própria evolução da humanidade. (Prandi 2019, 23)

Além de divindade, Ogum é conhecido também como uma figura histórica, um grande líder comunitário, que tem em sua biografia grandes feitos e realizações. Ele teria, inclusive, ganhado título de nobreza.

> Ogum, como personagem histórico, teria sido o filho mais velho de Odùduà, o fundador do Ifé. Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de Ará e a destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e apossou-se da cidade de Ire, matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele mesmo o título de: "Oníìré" (Rei de Ire) (Verger 1981, 40)

Uma tradição entre os Yorubás – em virtude da grande importância que as relações familiares e de ancestralidade têm na cosmogonia e filosofia do

grupo étnico – é elevar pessoas que tiveram destaque durante a vida, com feitos notáveis, seja para a comunidade, ou para a família, ou em qualquer outra circunstância, ao status de divindade. E com Ogum não foi diferente. Contam os mitos que ao retornar a Irê, após passar uma temporada em Ifé, reino de seu pai, Odùduà, Ogum achou que não era reconhecido por seus súditos. Ele sentia fome e sede, e por mais que solicitasse alimento e bebida às pessoas de Irê, ninguém o atendia. Como se sentiu desprezado pelos moradores do seu próprio reino, Ogum foi tomado por revolta e ira, e saiu quebrando toda a cidade. Ainda não contente, passou a cortar a cabeça de quem cruzasse seu caminho, promovendo um grande massacre, banhando as ruas de Irê com o sangue de seus moradores. Após um tempo, o filho de Ogum vem a seu encontro, trazendo suas comidas e bebidas favoritas, e prestando todas as honras que um rei merece. O jovem explica então ao pai que, em razão de um ritual em homenagem aos ancestrais que estava em curso, todos deveriam fazer silêncio absoluto, e por isso as pessoas não estavam dirigindo a palavra a ele. Ogum então, envergonhado e arrependido de seu momento de cólera e intolerância, decide que não deve mais viver, se refugia na mata devido a seu tormento, e passa a seu auto martirizar. Já sem possibilidade de perdoar a si próprio, como último ato, Ogum cravou seu facão no solo, que se abriu e o tragou para dentro. Nesse momento Ogum deixa de ser humano e passa a ser orixá (Prandi 2001). Se torna o senhor da guerra, dos caminhos, da tecnologia. Ogum se torna o herói civilizador do povo yorubá.

b) OGUM CHEGA AO BRASIL

E é assim, como divindade, que Ogum atravessa o Oceano Atlântico e aporta no Brasil, na companhia dos homens e mulheres negros, que vieram para o novo mundo escravizados. Assim como os demais Orixás, cultuados na área que hoje é Nigéria, Togo e parte do Benin, Ogum faz parte do panteão e sistema organizacional, que no Brasil tornou-se a base e se institucionalizou como Candomblé da Nação Ketu, que se baseia nas práticas e devoções de origem yorubá (outras Nações se originam a partir da devoção de outras divindades, cultuadas por outros povos, como os Nkisses, do Candomblé de Angola, e os Voduns, celebrados no Candomblé Jeje).

Dentre os principais domínios atribuídos a Ogum em sua terra de origem, alguns acabaram sendo ou suprimidos, ou destinados a outras divindades, como a agricultura, que no Brasil acaba sem um orixá protetor, ou a caça, que acaba sendo conferido à Oxóssi, divindade originalmente cultuada no reino de Ketu, na Nigéria - que, no Brasil, miticamente se relaciona a Ogum como se fossem irmãos (Verger 1981).

Assim, no Candomblé nascido em terras brasileiras, Ogum é a divindade relacionada ao trabalho, aos avanços tecnológicos, ao ferro, ao aço, e em especial à guerra. Suas representações no Brasil assumem elementos com referenciais bélicos, se assemelhando a guerreiros de origem europeia, como os templários. O kufi[3], tradicionalmente usado pelo orixá na Nigéria, é substituído pelo elmo, bem como os facões que abrem caminhos, são substituídos por espada e escudo.

c) OGUM CONHECE JORGE

São Jorge é um santo católico, que teria vivido por volta do fim do século III, na região da Capadócia, que hoje está na região da Turquia. A tradição popular diz que

> Ainda criança perdeu o seu pai, e sua mãe o levou para a Palestina, educando-o para a carreira militar. Sua dedicação e habilidade levaram o imperador Diocleciano a lhe conferir o título de Tribuno. Jorge torna-se cristão, mas com a idade de vinte e três anos passou a residir na corte imperial romana, exercendo altas funções (Marques e Morais 2011, 4)

Quando Diocleciano decidiu matar todos os cristãos que, ele acredita, poderiam ameaçar o poder de seu império, houve um dia que o decreto com sua decisão seria anunciado a todos, Jorge se manifestou, se dizendo contra aquela atitude. Diocleciano irado com a postura do cavaleiro, mandou que fosse preso e torturado, para que renegasse sua fé. Periodicamente, o prisioneiro era levado ao Imperador, para que ele verificasse se Jorge já havia abandonado o cristianismo, o que era sempre negado. Diante da situação, o Imperador condena o soldado a morte, e ele é degolado em 23 de abril de 303 d.C. E essa é a data escolhida para a celebração do, agora, mártir (Jorge 1958).

A fé em Jorge se expande pela Europa e ele se torna o Padroeiro oficial de Portugal, e é juntamente com a Família Real Portuguesa - que saiu fugida das invasões napoleônicas na Europa – que a primeira imagem do santo, já com sua iconografia construída em torno do cavaleiro que monta o cavalo e derrota um dragão, chega ao Brasil.

Em terras brasileiras, um fenômeno religioso se estabelece desde que os negros começaram a expressar sua fé: O sincretismo.

Como conceitua o estudioso holandês Andre Droogers, o termo sincretismo é dotado de dois sentidos, sendo o primeiro deles bastante objetivo significando “mistura de religiões”, e outro, de forma mais subjetiva, significando

3. O kufi é uma espécie de boné arredondado, sem aba, muito utilizado por homens em diversas regiões da África e sul da Ásia. Os sacerdotes e devotos de Ogum costumam utilizar um modelo alongado, que cai para um dos lados. Muitas representações da divindade, aparecem utilizando o mesmo modelo.

a avaliação social dessa mistura (Droogers 1989). O autor ainda lembra o quanto o sentido da palavra foi se transformando ao longo do tempo, e que tal transformação de objetivo em subjetivo tem raízes históricas.

No Brasil, fenômeno do sincretismo – em especial, o religioso - no Brasil, tem sido estudado por diversos autores, em diversas épocas. Desde o pioneiro sobre os estudos de religiosidade afro-diásporica no Brasil, Nina Rodrigues (apesar do autor não utilizar esse termo) até às atuais discussões sobre re-africanização do candomblé, promovidas por grupos ativistas e sacerdotes de todo o país.

Para esse artigo, tomaremos como referência uma perspectiva[4] apresentada por Reginaldo Prandi (1998), por julgar que alguns dos aspectos apresentados pelo autor, se afinam com o universo devocional e sincrético da escola de samba.

Para Prandi (1998, 153), um dos maiores obstáculos para os africanos e seus descendentes reviverem fielmente sua religiosidade, foi uma grande contradição:

> na origem, as religiões dos bantos, iorubás e fons são religiões de culto aos ancestrais, que se fundam nas famílias e suas linhagens, mas as estruturas sociais e familiares às quais a religião dava sentido aqui nunca se reproduziram.

Como a realidade do negro no Brasil muito pouco (ou nada) tinham a ver com família, visto que, a partir do tráfico, as famílias, tribos, etnias eram desfeitas, um dos aspectos pilares da religiosidade cotidiana vivida em África não pode ser refeita no Novo Mundo. Assim, os ancestrais e familiares divinizados (conhecidos como *egungun* na tradição yorubá), que tinham extrema importância nas terras de origem, acabam perdendo espaço nos cultos reconstruídos de forma fragmentada. Assim, os orixás, divindades de culto mais amplo e genérico, pois representavam elementos da natureza e condições da vivencia humana, e não, necessariamente, relações familiares, ganham mais destaque nos ritos e cultos recriados no Brasil.

E um ponto de importância apresentado por Prandi para a conexão entre os negros escravizados e o catolicismo, está na identidade:

> Se a religião negra, ainda que em sua reconstrução fragmentada, era capaz de dotar o negro de uma identidade negra, africana, de origem, que recuperava ritualmente a família, a tribo e a cidade perdidas para sempre na diáspora, era por meio do catolicismo, contudo, que ele podia se encontrar e se mover no mundo real do dia-a-dia, na sociedade do branco dominador, que era o responsável pela garantia da existência do negro, ainda que em condições de

4. Para outras interpretações e aspectos do sincretismo nas religiões afro-diáspóricas, consultar Valente (1977); S. Ferretti (1995); Sanchis (1995).

> privação e sofrimento, e que controlava sua vida completamente. Qualquer tentativa de superação da condição escrava, como realidade ou como herança histórica, implicava primeiro a necessária inclusão no mundo branco. E logo passava a significar o imperativo de ser, sentir-se e parecer brasileiro. Os negros não podiam ser brasileiros sem ser ao mesmo tempo católicos (Prandi 1998, 154).

Assim, socialmente, o negro encontrava seu lugar a partir das práticas e rituais católicos, e a religião, por sua vez, com seu caráter de cultura de inclusão à época, sendo a religiosidade (praticamente) hegemônica no país, e mantendo seu status quo, não se opôs a presença dos negros, e também fez vistas grossas para as práticas ainda promovidas pelos negros, e que, de certa forma adotaram também os santos em relações com as divindades vindas da África.

Ainda segundo Prandi (2001b), o sincretismo não é somente uma associação entre um santo católico e um orixá africano. O processo é mais complexo.

> O sincretismo representa a captura da religião dos orixás dentro de um modelo que pressupõe, antes de mais nada, a existência de dois pólos antagônicos que presidem todas as ações humanas: o bem e o mal; de um lado a virtude, do outro o pecado. Essa concepção, que é judaico-cristã, não existia na África (Prandi 2001b, 51).

Com as religiões de matriz africanas, ainda em processo de desenvolvimento, suas preocupações eram outras. Essas novas práticas religiosas estavam

> desobrigadas, desde o nascimento, das questões referentes à administração da justiça, que pressupõe princípios universalistas e pactos coletivos acima dos desejos individuais, posto que isso era domínio exclusivo da religião geral da sociedade geral, o catolicismo; desinteressadas de conteúdos formadores da pessoa para o mundo profano, porque o modelo aqui é branco (Prandi 1998, 155)

os devotos dos orixás puderam, então, encontrar novas formas de culto para seus deuses, encontrando correspondências num sistema hierárquico – e maniqueísta - semelhante aos dos santos católicos. Se do lado do bem do catolicismo estão Deus Pai, Deus Filho e o Espirito Santo, bem como, abaixo deles, todas as possibilidades de anjos e santos, enquanto do lado oposto está o Diabo e todas suas denominações, com as divindades de origem africana, a mesma lógica se seguiu.

> O lado do bem, digamos, foi assim preenchido pelos orixás, exceto Exu, ganhando Oxalá, o orixá criador da humanidade, o papel de Jesus Cristo, o deus Filho, mantendo-se Oxalá no topo da hierarquia, posição que já ocupava na África, donde seu nome Orixanlá ou Orixá Nlá, que significa o Grande Orixá. O remoto e inatingível deus supremo Olorum dos iorubás ajustou-se à concepção do deus Pai judaico-cristão, enquanto os demais orixás ganharam a identidade de santos. Mas ao vestirem a camisa-de-força de um modelo

> que pressupõe as virtudes católicas, os orixás sincretizados perderam muito de seus atributos originais, especialmente aqueles que, como no caso da sexualidade entendida como fonte de pecado, podem ferir o campo do bem (Prandi 2011b, 51)

Assim, práticas devocionais a certos orixás foram abandonadas em nome de um sistema religioso que buscava uma visão de mundo maniqueísta. Dessa forma, os orixás foram se aproximando de santos (e vice-versa) e suas mitologias, cultos e devoções cada vez mais partilhados. É nesse contexto, que em algumas regiões do Brasil – como no Sudeste – Ogum e São Jorge se aproximam. E o principal fator que os une é a relação com a guerra.

> São Jorge, segundo consta, nascido na Capadócia (atualmente território turco), se aproxima do imaginário de Ogum pela qualidade de soldado montado em seu cavalo branco (símbolo da pureza), lutando contra um dragão (o mal, Satanás), representados comumente pelas imagens comercializadas nas casas de Umbanda. (Marques e Morais 2011, 10)

E a parceria Jorge-Ogum encontra no imaginário brasileiro um lugar especial, de devoção, carinho, ultrapassando, inclusive, os limites da religiosidade, sendo as divindades celebradas até mesmo por pessoas não religiosas.

d) OGUM CAI NO SAMBA

De acordo com a doutrina do candomblé, cada pessoa carrega em si uma divindade. Cada indivíduo é filho de determinado orixá.

Seja dentre os yorubás tradicionais, seja entre os brasileiros e outros povos americanos que foram influenciados pelos africanos, os orixás são divindades primordiais, que receberam de Olodumare (o deus supremo) a missão de criar e manter o mundo, sendo então responsáveis, cada um por elementos da natureza, ou ainda aspectos da vida em sociedade ou da natureza humana (Prandi 2001, 20). Assim, por exemplo, Xangô domina o fogo e os raios, bem como a justiça; Oxum rege as águas doces e o campo afetivo; Oxumaré é o próprio arco-íris e o símbolo de transformações, e etc. E, assim como a vida, o culto aos orixás é dinâmico:

> Na África, maioria dos orixás merece culto limitado a determinada cidade ou região, enquanto uns poucos têm culto disseminado por toda ou quase toda extensão das terras iorubas[5]. Muitos orixás são esquecidos, outros surgem em novos cultos. O panteão iorubano na América é constituído por uma vintena de orixás e, tanto no Brasil como em Cuba, cada orixá, com poucas exceções, é celebrado em todo o país. (Prandi 2001, 20)

5. A yorubalândia, como era conhecida a região da África habitada pela etnia yorubá antes da chegada dos Europeus, compreende a área que hoje está parte da Nigéria, Togo e Benin.

Já no campo religioso, o filho dedicado a tal orixá, lhe deve devoções, rituais, oferendas e outras práticas em busca de uma vida melhor. E esse orixá irá, inclusive, determinar as características e comportamentos da pessoa, de acordo com o que diz o arquétipo da divindade.

E para quem tem fé, assim como as pessoas, as instituições também têm seus santos protetores, ou ainda, orixás regentes. E é seguindo esse pensamento que a relação do Vai-Vai com Ogum se estabelece: A agremiação é "protegida e abençoada por Ogum"[6].

A relação da escola com as divindades de candomblé tem início com a gestão do presidente Chiclé[7], um assumido praticante dos cultos afro, filho de Oxóssi, e quem assentou pela primeira vez as divindades sagradas, dentro do espaço profano, pelas mãos de Dona Nenê, Ialorixá que cuidava do terreiro frequentado por Chiclé. E, no ano de 1972 (ano que Vai-Vai deixa se ser Cordão Carnavalesco para se tornar Escola de Samba) por lá chegaram Exu e Ogum (Alexandre 2017).

Ogum, além de estar sempre presente na vida religiosa do Vai-Vai a partir do momento que ela foi incorporada à agremiação em 1972, é alçado ao posto de padroeiro da Escola a partir de 2010, quando o presidente Neguitão[8] assume o comando da agremiação. Praticante de Candomblé, Neguitão é devoto de São Jorge e filho de Ogum, o que explica sua decisão. Com o orixá assumindo de forma oficial a regência da escola, mais uma festa religiosa entra para o calendário oficial do Vai-Vai: A feijoada de Ogum.

A feijoada de Ogum é a primeira festa religiosa que acontece no calendário anual do Vai-Vai. Segundo Pai Francisco de Oxum – sacerdote responsável pelas atividades religiosas da agremiação à época - a criação da festa e sua inclusão no calendário oficial da escola foi uma solicitação direta de Neguitão, assim que ele assumiu a presidência do Vai-Vai em 2010, e prontamente aceita pela comunidade (Alexandre 2017). E é nessa feijoada que, oficialmente, se abrem os preparativos para o Carnaval seguinte. Segundo Pierre Verger, Ogum cuja importância "está associada ao fato de que sem a sua permissão e sua proteção, nenhum dos trabalhos, e das atividades úteis e proveitosas seriam possíveis. Ele é então e sempre, o primeiro e abre o caminho para os outros orixás" (Verger 1981). Por esse motivo, o ano do Vai-Vai começa com Ogum.

6. Verso do samba-enredo "Quilombo do Futuro", que embalou o desfile de 2019 da escola Vai-Vai. Compositores: Edegar Cirillo, Marcelo Casa Nossa, André Ricardo, Dema, Gui Cruz, Rodolfo Minuetto, Rodrigo Minuetto e Kz.
7. José Jambo Filho, o Chiclé foi presidente da Vai-Vai entre os anos de 1972 e 1992.
8. Darli Silva, conhecido como Neguitão, foi presidente da Vai-Vai de 2010 até sua conturbada saída da escola, em 2019, quando a escola pela primeira vez foi rebaixada para o Grupo de Acesso, e Neguitão se viu em meio a uma série de denúncias, entre elas de desvio de verba.

A feijoada de Ogum é dividida em dois momentos, o religioso e o festivo. Com início ainda na parte da manhã, a quadra é organizada para o início da procissão. Carregada em um andor, a imagem de São Jorge em tamanho natural segue pelas ruas da Bela Vista, acompanhado pela bateria da escola, componentes, diretores, integrantes de agremiações co-irmãs e líderes religiosos convidados. Durante o trajeto, a procissão faz uma parada na Igreja de Nossa Senhora Achiropita – a santa padroeira do Bairro da Bela Vista -, onde recebe as bênçãos do pároco, antes de seguir de volta à quadra, para dar continuidade às festividades.

FIGURA 1
Feijoada de Ogum 2017. Foto: Haroldo Nogueira/ SHEZ

Na volta à quadra, São Jorge cede o espaço à Ogum, que será agora reverenciado pela comunidade. E não somente ele. Seguindo a lógica das casas de candomblé, diversas divindades são saudadas, como num xirê[9]. Começando com Exu, que recebe seu *padê*[10], seguido por Ogum, Oxóssi e outros orixás. A cada um deles é oferecido uma série de cantigas, que são acompanhadas por danças, palmas e muita alegria por parte dos participantes.

Ao final da cerimônia, é servida a feijoada - alimento tradicionalmente associado à Ogum[11] – a todos os presentes. Por volta das 18h acontece um dos momentos mais importantes para uma escola de samba: é anunciado oficialmente o enredo para o ano seguinte. E a comunidade segue com a festa, com o samba ocupando as ruas do Bixiga até altas horas. Agora, com as bênçãos de Ogum (e São Jorge), o carnaval (re)começa.

A última edição da Feijoada e Procissão de Ogum aconteceu em 2018. Em 2019, por questões internas, a festa que aconteceria em fevereiro, foi cancelada, já em 2020 e, até o momento, 2021, a festividade não ocorreu em virtude da pandemia de covid-19.

ESPETÁCULO E RITO NO ANHEMBI: 4 VEZES OGUM

Mas não é somente no cotidiano, nas festas e eventos que o Vai-Vai e seus componentes expressam sua sincrética fé. Essa vivencia acaba acontecendo também nos desfiles que a agremiação apresenta nos carnavais.

Apesar de ter sua história e cotidiano muito relacionados a negritude e a religiosidade negra, poucos enredos que foram levados para a avenida, apresentaram de forma explicita essa temática. Nesses 90 anos de histórias, Vai-Vai apresentou *Orun Aiyê – O eterno amanhecer* (1982 - Campeã), *Amado Jorge*, *A história de uma raça brasileira* (1988 – Campeã) e *No*

9. O Xirê, momento organizado para que os orixás desçam à Terra para celebrar a vida com alegria e festividade junto aos seus filhos, é a ocasião em que a festa se desvela publicamente. Ao toque dos atabaques (Rum, Rumpí e Lé) se estabelece a ligação entre o Orum (morada dos orixás) e o Ayê (a Terra). Para tanto, a mãe ou o pai de santo utilizam um instrumento chamado adjá (pequena campa de cabo longo) para provocar a chegada dos orixás (Silva, 2010, p. 105).

10. Sendo Exu o mensageiro entre o mundo dos homens e o mundo dos Orixás, é a primeira divindade a ser louvada e oferendada. E essa primeira oferenda é o *padê*, feito para que Exu possa garantir a ordem das atividades e fazer a comunicação entre os fiéis e os deuses. Para detalhes sobre a cerimônia, ver Bastide 2001, 34.

11. O feijão preto torrado ou cozido no azeite de dendê é ainda uma oferenda feita para Ogum em terras africanas, e também nas Casas de Candomblé. Já a associação da feijoada ao orixá, acontece por conta de Pai Procópio de Ogum, sacerdote do terreiro Ogunjá, localizado em Salvador: "Outro ponto importante na vida de pai Procópio é que em seu barracão nasce o ritual da feijoada de Ogum, segundo o relato: 'Um dia Procópio estava comendo em sua casa. Chegou um filho de santo, com quem ele tinha brigado. Então Procópio manda ele embora com outra briga. Com isso comete um grande erro para o candomblé: negar comida a um filho de santo. O santo pegou Procópio e falou que ele estava multado. Na semana seguinte ele deveria fazer uma feijoada no terreiro convidando todo mundo. '" (Entrevista realizada com Mãezinha, afilhada de Procópio, por Ricardo Oliveira de Freitas) (Veiga 2012, 176)

Xirê do Anhembi, a Oxum mais bonita surgiu... Menininha, mãe da Bahia, Ialorixá do Brasil (2017 – 3º lugar). Outros enredos de temática afro foram apresentados pela escola, como *O Negro em Forma de Arte* (1991, 3º lugar) e, mais recentemente, *Sambar com fé* (sobre o cantor e compositor Gilberto Gil, 2018 – 10º lugar), *Quilombo do Futuro* (2019, 14º lugar – rebaixada ao grupo de acesso) e, no próximo carnaval – possivelmente 2022 –, *Sankofa*.

No entanto, mesmo em desfiles que não fossem explicitamente religiosos ou mesmo de temática afro, a presença de representações de orixás é uma constante em desfiles do Vai-Vai, fato que se acentuado a partir de quando Neguitão assume a presidência da escola, em 2010.

> Foi na cobertura do carnaval de 2011 que o silêncio foi quebrado, através da mídia. Naquele ano, a escola de samba homenageou o maestro João Carlos Martins, falando sobre a trajetória de sucesso e superação do artista, com o enredo "A música Venceu". Com um espetáculo surpreendente a escola foi campeã e em rede nacional teve sua religiosidade assumida. O presidente, Darli Silva (Neguitão), ao fazer os agradecimentos em rede nacional não escondeu a gratidão: "Agradeço primeiramente ao meu pai Ogum, meu protetor, a toda comunidade e a esse anjo que é o maestro João Carlos Martins". E completou: "Ele [Ogum] é meu pai protetor, que está comigo nas batalhas e não me deixa só..." (Portal G1, 08/03/2011). Neguitão, em poucas palavras, estava revelando sua devoção ao agradecer à divindade, mas não em uma atitude individual. Ele reverenciara o orixá Ogum em nome de toda uma comunidade (Alexandre 2017, 20-21).

Mas ainda no ano anterior à declaração de Neguitão, quando Vai-Vai levou para a avenida o enredo *80 Anos de Arte e Euforia, "É Bom no Samba, É Bom no Couro". Salve o Duplo Jubileu de Carvalho*, que celebrou os 80 anos da Copa do Mundo da Fifa, e também os 80 anos da Escola, a devoção ao orixá guerreiro ficou explicita no desfile. Ogum abria o caminho e estava no abre-alas da escola. Para representar a celebração do Jubileu de Carvalho da agremiação, uma imensa escultura do Ogum, toda espelhada, carregando uma bigorna, era o grande elemento do último chassi da alegoria, que era dividido em três partes. O senhor dos metais "baixava" no Anhembi, se anunciando como o patrono e regente da agremiação.

FIGURA 2
Abre-alas do Vai-Vai em 2010. "Império Africano, 80 anos de Glória". Reprodução Instagram.

Já no final da década de 2010, quando o Vai-Vai passa a abordar de forma mais evidente temas relacionados a negritude nos enredos dos anos de 2017, 2018, a presença de Ogum se tornou constante, e ele esteve nos três desfiles.

Em 2017, no enredo mais explicitamente afro-religioso que a escola já trouxe pra avenida, *No xirê do Anhembi, a Oxum mais bonita surgiu - Meninha, mãe da Bahia - Ialorixá do Brasil*, dentre as diversas representações de divindades do candomblé que formavam o cortejo, além de uma ala dedicada à Ogum, a agremiação trouxe também um elemento alegórico, com uma representação bastante estilizada da divindade.

FIGURA 3
Ala "Ogum", parte do desfile de 2017. Foto: Armandro Bruck. Reprodução SASP.

Sambar com Fé foi o enredo de 2018 e contou a história do cantor e compositor Gilberto Gil. Dentre tantos momentos e canções que marcaram a trajetória do artista baiano que o Vai-Vai trouxe para a avenida, a última alegoria - onde o homenageado estava presente – era adornada por uma série de representações de orixás, formando um verdadeiro xirê. Bem à frente do carro estava o patrono da escola, Ogum, ao lado de Exu, outra divindade bastante cultuada dentro da vivencia religiosa da agremiação.

Finalizando essa "trilogia afro", em 2019 Vai-Vai apresenta seu *Quilombo do Futuro*, o enredo mais abertamente crítico e social, com diversas referências ao racismo, violências e opressões sofridas pelos negros, em diversas partes do mundo e, em especial, no Brasil. Aqui Ogum surge no fundo do carro abre-alas, chamado "Legado Civilizatório da África", representando assim, além de seu arquétipo mais conhecido, o senhor da guerra, mas também o grande herói civilizador do povo yorubá.

FIGURA 4
Carro "Gil, filho de Gandhy", de 2018, com a imagem de Ogum ao lado do homenageado. Foto: Amantes do Carnaval

FIGURA 5
Abre-alas de 2019 "Legado civilizatório da África". Reprodução Instagram

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Vai-Vai é uma das instituições carnavalescas mais tradicionais da cidade de São Paulo. Com origem relacionada aos festejos de Bom Jesus, na cidade de Pirapora, ela carrega em sua essência a religiosidade, que faz parte do cotidiano e vivência da agremiação e seus componentes.

Com o passar dos anos, a chegada de novos integrantes, mudanças sociais e históricas no Bixiga fizeram com que diferentes elementos religiosos fossem incluídos no cotidiano da escola. O principal deles foi a incorporação da religiosidade afro-diásporica, em especial, com a chegada das divindades do Candomblé.

O Vai-Vai ostenta em seu espaço físico de modo visível essa devoção que lhe é tão característica, com altares adornando e protegendo a quadra. E também, num pequeno quarto, estão os assentamentos de orixás, o que torna aquele ambiente sacralizado.

Mas como o espaço é, acima de tudo, de festa, os ritos sagrados se mesclam aos festivos, e ali se vivem as festas em homenagens santos e orixás fazem parte do calendário oficial da escola.

E não é somente na vivência cotidiana que o Vai-Vai expressa sua fé. Ela chega também ao momento em que as escolas de samba ganham o maior destaque: os desfiles de carnaval. Por mais que a escola carregue com orgulho sua negritude, e seja um espaço de resistência, poucos enredos abordaram temas explicitamente afro (religiosos) ao longo de sua trajetória de 90 anos, apesar de que a escola sempre traga homenagens às divindades de origem afro, seja em alegoria, ou fantasias de alas ou destaques. Ogum, orixá padroeiro da agremiação, ganha destaque nessas representações, em especial em 2010, ano em que ele é oficializado como entidade protetora da Escola, e em anos que Vai-Vai trouxe para a avenida enredos explicitamente mais relacionados às questões de negritude, seja pelo viés religioso, artístico ou social.

Assim, o Vai-Vai representa em si, a própria expressão do sincretismo religioso. Em seu espaço sacralizado para realização da festa profana, são celebrados em mesmo grau de importância e fés santos, orixás, e a própria escola que, na visão de seu sambista é também uma divindade, digna de louvação.

Ao vivenciar a religiosidade cotidiana dentro do ambiente do Vai-Vai, e reverenciar a própria agremiação como uma divindade, os componentes já celebram a herança e ancestralidade afro, que tanto pauta a vivência da agremiação em seu dia-a-dia.

E é dessa forma, a partir de uma manifestação da intrínseca relação entre sagrado e profano, sincretismo religioso e festa, que fazem parte da concepção social do carnaval paulistano, é que surge – e resiste – o Vai-Vai, sua religiosidade hibrida, sincrética e única.

Ògun yé, mo yé![12]

BIBLIOGRAFIA

Alexandre, Claudia Regina. 2017. *Exu e Ogum no terreiro de samba:* um estudo sobre a religiosidade da escola de samba Vai-Vai. 166 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Bastide, Roger. 2001. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

Baronetti, Bruno Sanches. 2015. *Transformações na Avenida:* história das escolas de samba da cidade de São Paulo (1968-1996). São Paulo: Editora LiberArs.

Faislon, Leonardo Lázaro; Benedicto, Ricardo Matheus. 2020. *Candomblé:* Axé e Ancestralidade como categoria analítica afrocêntrica. 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Sociais) - Instituto de Humanidades e Letras dos Malês, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde.

Ferreti, S. F. 1995. *Repensando o sincretismo:* estudo sobre a Casa das Minas. São Paulo: Edusp; São Luís: Fapema.

Jorge, Fred. 1959. *História de São Jorge*. Prelúdio.

Leite, Ilka Boaventura. 2000*. Os Quilombos no Brasil:* questões conceituais e normativas. Etnográfica. V.4, n. 2, p. 333-354.

Marques, Adilio Jorge Marques, Morais, Marcelo Afonso. 2011. *O sincretismo entre São Jorge e Ogum na Umbanda:* Ressignificações de tradições europeias e africanas. In: Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011.

Pereira, E. de A. 2004. *Elos do carnaval.* Celebração. Diálogo, Revista de Ensino Religioso, São Paulo: Editora Paulinas, v. 33, p. 44.

Prandi, Reginaldo. 1998. *Referências sociais das religiões afro-brasileiras:* sincretismo, branqueamento, africanização. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 151-167, jun. 1998.

Prandi, Reginaldo. 2001. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, Companhia das Letras.

Prandi, Reginaldo. 2001. *Exu, de mensageiro a diabo* – Sincretismo católico e demonização do Orixá Exu. Revista USP, São Paulo, n.50, p. 46-63, junho/agosto 2001.

Prandi, Reginaldo. 2019. *Ogum: caçador, agricultor, ferreiro, trabalhador, guerreiro e rei*. Rio de Janeiro, Editora Pallas.

Sanchis, P. 1995. *As tramas sincréticas da história*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, n. 28, p. 123-130, jun. 1995.

Scarlato, Francisco Capuano. 1988. *O Real e o Imaginário no Bexiga, São Paulo*, tese de doutorado, FFLCH-USP.

Silva, Mary Anne Vieira da. 2010. *Xirê – A festa do candomblé e a formação dos "entre-lugares"*. In: Revista Habitus - Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, v. 8, n. 1/2, p. 99-117, jan./dez.

12. Saudação a Ogum, que significa, em tradução livre "Se Ogum está vivo, eu estou vivo! "

Souza, Marina de Mello E. 2005. *África e Brasil africano.* 2. ed. São Paulo: Ática.

Valente, Waldemar. 1955. *Sincretismo religioso afro-brasileiro*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

Veiga, Rychelmy Imbiriba. 2012. *Um sacerdote resistente:* a trajetória de Pai Procópio de Ogum. In: Anais do IV Encontro de História: História, Racismo e Religiosidades Negras/I Encontro Nacional do Laboratório de História Afro-Brasileira, Maceió, 23 a 26 de Outubro de 2012 [recurso eletrônico], Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Curso de História, Maceió: Ufal, 2012.

Verger, Pierre. 1981. *Os Orixás*. Salvador: Editora Currupio.

Felipe Dias Candido é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Cursou graduação em Ciências Sociais na Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (Unesp). E-mail: felipedcandido@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 14/05/2021
Reapresentado em: 13/09/2021
Aprovado em: 20/10/2021

ARTIGOS

BLACK WADADA: DREADLOCKS, BARBAS E ANTICOLONIALISMO ENTRE HOMENS RASTAFARI NA JAMAICA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.183458

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

FELIPE NEIS ARAUJO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7119-5664
University of Manchester, Manchester, Reino Unido, M13 9PL - daniel.davies@manchester.ac.uk

RESUMO

Neste ensaio eu analiso as políticas articuladas a duas práticas corporais observadas por grande parte dos homens rastafari jamaicanos: o cultivo de dreadlocks e barbas. Começo pela história política dos dreadlocks e barbas, mostrando como eles foram conectados a noções de africanismo e à vida social dos textos bíblicos no Movimento Rastafari. Eu argumento que estes modos de cuidado com o corpo traduzem políticas anticoloniais rastafari que visam desafiar e criticar estéticas e modos de existência coloniais e pós-coloniais na ilha caribenha, o que dá ensejo a reflexões sobre pertencimento, soberania e africanidade diaspórica.

PALAVRAS-CHAVE
Rastafari; Corpo; Dreadlocks; Política; Jamaica.

ABSTRACT

In this essay I unpack the politics intertwined with two bodily practices observed by many Rastafarian men in Jamaica: the sporting of dreadlocks and beards. I begin with the political history of the dreadlocks and beards in Jamaica, showing how they became connected to notions of Africanism and the social life of biblical texts in the Rastafarian Movement. I argue that these techniques of caring for the body translate Rastafarian anti-colonial politics that challenge and

KEYWORDS
Rastafari; Body; Dreadlocks; Politics; Jamaica.

criticise colonial and postcolonial aesthetics and modes of existence on the Caribbean island, which gives rise to reflections on belonging, sovereignty, and diasporic Africanity.

"*And God said, Let us make man in our image, after our likeness*"

—Genesis 1:26, King James Version

"*...for ye are the temple of the living God; as God hath said, I will dwell in them, and walk in them; and I will be their God, and they shall be my people*"

—2 Coríntios 6:16, King James Version

"*Wadada means love in Africa*

[...] Black Wadada

Revive for I & I

Wadada! Wo-ho-ho! Wadada!"

—Burning Spear, "The Invasion (Black Wadada)

INTRODUÇÃO

Em maio de 2020, um ancião Rastafari de 78 anos teve a barba que cultivava por décadas raspada sem o seu conhecimento enquanto esteve internado num hospital em Linstead, Jamaica. O episódio causou grande comoção e trouxe à tona mais uma vez a violência simbólica sofrida por Rastas desde a fundação do Movimento, no início dos anos 1930. A Ministra da Cultura, Gênero, Entretenimento e Esportes, Olivia "Babsy" Grange, solicitou ao Ministro da Saúde e Bem-estar uma investigação para apurar os motivos da ocorrência, alegando que cortar os cabelos e barbas de membros do Movimento Rastafari que procuram a atenção da saúde pública não é uma política do governo (Jamaica Observer 2020).

Dreadlocks se formam quando os cabelos e a barba crescem livremente, formando nós e cachos espontâneos. Este modo de cuidado com o corpo – que, à primeira vista, pode evocar mais a negligência do que o cuidado – tomou vigor no movimento na década de 1960. Dreadlocks e barbas tornaram-se fortes índices de esposamento das ideias e práticas Rastafari relacionadas à negritude, africanidade e pertencimento, desafiando as estéticas e políticas corporais coloniais e neocoloniais que valorizavam e privilegiavam aparências e modos britânicos. Cortar *dreadlocks* e barbas é uma das formas históricas de abuso físico e psicológico dirigidas pelo estado jamaicano contra Rastas através, principalmente, de suas forças armadas e policiais, além de suas instituições manicomiais.

A materialidade dos corpos rastafari e os conjuntos de relações simbólicas e políticas que eles acionam e traduzem não se resumem, porém, ao

cuidado com os cabelos. As formas de se alimentar, os modos de vestir-se e adornar-se, e, especialmente, as narrativas sobre estas práticas também materializam o corpo rastafari. No que segue, eu analiso algumas das formas através das quais a palavra se faz carne e a carne se faz palavra entre homens rasta na Jamaica. Corpos rastafari enunciam uma série de relações e conflitos relativos a cidadania, pertencimento, história, moralidade e justiça no país caribenho. Eles acionam vínculos com a África, criticam e desafiam a colonização britânica e o neocolonialismo, criam modos alternativos de se relacionar com o mundo e com as coisas que nele existem.

Como já fez notar Miriam (Rabelo 2011), o tema da corporalidade não é novo nas ciências sociais. Remonta aos ensaios clássicos de (Mauss 1973; 1985), é retomado por (Bourdieu 2010), (Butler 1993) e anima o conceito de *embodiment* proposto por (Csordas 1994; 2002; Csordas and Jenkins 2020). No campo da etnologia indígena, o paradigma da corporalidade estimulou uma reorientação epistemológica a partir do ensaio de (Seeger, da Matta, and Viveiros de Castro 1979); um clássico no sentido atribuído ao conceito por (Calvino 1991) – que continua a falar anos após sua primeira publicação – e que por isso foi recentemente traduzido para o inglês e publicado numa revista de grande prestígio (Seeger, Da Matta, and Viveiros de Castro 2019).

Seguindo as ideias de Seeger, Viveiros de Castro e Da Matta (1979: 11) sobre a fabricação de corpos na Amazônia indígena e estendendo-as para a experiência caribenha, proponho tomar o corpo rastafari como "instrumento, atividade, [algo] que articula significações sociais e cosmológicas", tomando-o como "uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento", mas também de ação. Há uma série de práticas corporais rastafari que traduzem a política do Movimento: a ostentação de dreadlocks na cabeça, de barba no rosto, as prescrições alimentares, o uso da ganja.[1] Estas práticas constituem a *pessoa* rasta. O corpo rastafari, portanto, pode ser pensado como um microcosmo – expressão que (Turner 1967) utiliza para referir-se ao corpo Ndembu; uma forma de criar, de traduzir um mundo e estilos de relação com ele que configuram modos de existência (Latour 2013) particulares. Por questões de espaço e temática, neste ensaio eu irei me ater à história dos dreadlocks na Jamaica.

A história do Movimento Rastafari é amplamente conhecida. Seus primórdios remontam à coroação de Ras Tafari Makonnen como imperador da Etiópia, em novembro de 1930. Quando a notícia de que um imperador negro fora coroado na África Ocidental chegou às costas jamaicanas e se articulou a uma longa tradição de etiopianismo[2] existente na ilha

1. Sobre a questão do uso da ganja entre Rastas jamaicanos ver, entre outros, Rubin e Comitas 1976; Chevannes 2004; Murrell 2008; Niaah 2016; Araujo, 2018. Sobre as políticas alimentícias I-tal ver Dickerson 2004 e Jaffe 2010.
2. Como aponta Charles Price "2003: 31), o "Ethiopianism has provided a racial, religious, and moral framework for comprehending and criticizing history, the social world, and

caribenha, profetas populares começaram a divulgar a ideia de que ele seria a manifestação de Jeová em carne e osso; o Cristo reencarnado para redimir os povos negros das agruras legadas pelo cativeiro, o colonialismo e o racismo. Deus, na perspectiva rastafari, é um homem vivo, negro e africano[3] após a coroação de Ras Tafari Makonnen como imperador da Etiópia. O evento da coroação de Haile Selassie tomou proporções gigantescas na Jamaica, onde diversas pessoas articularam a coroação do monarca africano a profecias bíblicas sobre a redenção do povo escolhido de Deus e a políticas pan-africanistas de soberania e autodeterminação dos africanos na África e na diáspora.

Nos discursos e narrativas rastafari, o texto bíblico é destacado de seu contexto interacional de origem para dar vida e contar outra história: a dos povos africanos escravizados pelos europeus e levados a força de seus locais de origem para as terras do outro lado do Atlântico. O processo de entextualização e recontextualização (Bauman and Briggs 1990) operado através das poéticas bíblicas e pan-africanistas Rastafari borra as fronteiras entre as Américas, o Caribe, o Egito, a Babilônia e Sião. O "povo escolhido" é traduzido, em carne e verbo, como o povo africano na diáspora. Na linguagem rastafari, Egito e Babilônia se transformam na Jamaica; Éden e Sião são sinônimos de África e Etiópia; Davi, Salomão e outros personagens bíblicos são retratados em corpos negros. Como apontou Carole Yawney, "os termos África e Etiópia são frequentemente intercambiados [no discurso rastafari], seguindo um precedente aberto por Marcus Garvey, que se referia à África como Etiópia" (Yawney 1977: 233).[4] Esses movimentos de descontextualização, entextualização e recontextualização operam na produção de sentidos e mostram como o discurso é "*a rich, intricate, and dynamic expression of, mediator of, and indeed creator and recreator of the language-culture- society- individual nexus*" (Sherzer 1987): 302).

As técnicas corporais têm um papel fundamental na performance da e reflexividade sobre a pessoalidade rastafari. Entre essas técnicas, a oralidade tem lugar importante (Chevannes 1994; Homiak 1995; Nettleford 1998; Pulis 1999). A mobilização cuidadosa do léxico e do discurso em

especially racial and economic inequalities." Ele surgiu antes da Guerra Revolucionária Americana (1775-1783) e posteriormente se espalhou pelo Caribe, pela Europa e pela África (ibidem). Na Jamaica ele ganhou força na figura de Marcus Garvey, que advogava o retorno do homem negro à África. Em seus discursos e escritos inspirados pela linguagem e imagética bíblicas ele ressaltava a necessidade do êxodo em direção à terra original, local de redenção do homem negro. Gavey ora falava em África, ora em Etiópia e ainda, outras vezes, em Abissínia. Sua linguagem articulava geografia, cosmologia e soteriologia através da imagem do deslocamento em direção ao continente africano.

3. Sobre as origens e desdobramentos do Movimento Rastafari na Jamaica ver Barnett 2018 e 2002; Bonacci 2016 e 2013; Chevannes 1994 e 1995; Hill 1983 e 2001; Hutton et al. 2015.

4. O herói nacional jamaicano Marcus Mosiah Garvey foi um defensor dos direitos dos negros que pregou a repatriação dos africanos dispersos pelo mundo. Os Rastas atribuem a ele a profecia da coroação de Haile Selassie I, compando-o a João, o Batista, que anunciou a coroação de Cristo. Sobre Garvey ver Lewis 1987, 1998.

situações cotidianas e rituais, que exige habilidade poética, fundamenta a ontologia e epistemologia rastafari, e se materializa na expressão *Word, sound, power*. No que segue, analiso as políticas da pessoalidade rastafari e mostro como ela é constituída por meio da fabricação de corpos e de narrativas sobre estes. Argumento que corpos rastafari e narrativas sobre ele têm sido ferramentas potentes de crítica e enfrentamento ao colonialismo e ao racismo na Jamaica, e que eles são fabricados, cultivados e mobilizados para reconfigurar o passado, o presente e o futuro (Scott 1999).

Devo deixar claro, antes de prosseguir, que eu não irei tratar de processos identitários, políticas identitárias ou mesmo lançar mão da categoria "identidade". Eu trato de políticas e estéticas corporais cuja semântica se volta contra os padrões coloniais jamaicanos. Proponho pensar como a história política da fabricação de corpos que se vale de uma tradução cultural - e tradução é, como nos ensinou Talal Asad (1986), um processo político - de uma ferramenta colonial - o cristianismo como enquadrado nas narrativas bíblicas - para reclamar pertencimento, soberania e africanidade. Para produzir e mobilizar memórias (Hanchard 2008). Lanço mão da categoria de "pessoa" e penso a pessoalidade rastafari ao longo da história do Movimento através da política de fabricação de corpos. Estas são as categorias que orientam minha análise. Meu argumento central, antecipo, é que os cabelos e barbas dos Rastas operam como um dispositivo político que questiona a estética britânica e a fabricação de corpos nos moldes coloniais, questionando também a legitimidade do domínio britânico. Eu articulo as categorias de corporalidade e pessoa para pensar o processo histórico de luta contra o colonialismo.

CORPO, HISTÓRIA E POLÍTICA

Joseph (Owens 1976) fez notar que a sociedade colonial jamaicana desenvolveu em seu idioma noções negativas da cor negra e da palavra *negro*, empregando-as para adjetivar negativamente pessoas e objetos. Segundo Jah Bones, cientista social e rastafari jamaicano radicado na Inglaterra, tudo aquilo que é ruim aos olhos do colonizador branco é descrito como negro, "ao mesmo tempo que o branco é bom, correto, puro e tudo aquilo que se opõe ao negro" (Jah Bones 1986: 46). Na linguagem colonial, tudo aquilo que fosse de cor negra ou dela derivasse era tomado como ruim e impuro, inclusive os corpos. Historicamente, na Jamaica, a cor da pele pode abrir ou fechar portas, pode facilitar ou dificultar a vida de uma pessoa (Alexander 1977; Ford-Smith 1994; Henriques 1951; Nettleford 1998).

Muitos cidadãos jamaicanos possuem a expectativa de casar com uma pessoa de pele mais clara a fim de alcançar mobilidade social, ser percebido como mais *respeitável* e proporcionar um futuro melhor aos filhos (Altink

2019b; 2019a). A expressão que nomeia o desejo e a prática de esposar uma pessoa de pele clara, preferencialmente branca, permite entrever a persistência da hierarquia racial na Jamaica: *marry up*, expressão que pode ser traduzida como *casar para cima*. Quanto mais alva a pele, mais alta sua posição na hierarquia social/racial. Uma outra prática que permite apreender a força do colorismo racial à jamaicana é a de clarear a pele com produtos químicos que são, muitas vezes, tóxicos, nocivos à saúde.[5] As hierarquias raciais históricas também produziram estereótipos de sexualidade exacerbada, vulgaridade e violência associados a corpos negros, imputando estas características negativas a uma suposta herança cultural negra e africana.[6]

Quando a antropóloga, folclorista e romancista estadunidense Zora Neale Hurston esteve na Jamaica para conduzir trabalho de campo sobre práticas religiosas locais, em 1937, impressionou-a o fato de que muitos Jamaicanos, em sua maioria esmagadora afrodescendentes, se esforçavam para parecer europeus, imitando sotaques e afetos britânicos. Pareceu-lhe que "o objetivo de todos [os jamaicanos era] falar inglês, agir como inglês e parecer inglês" (Hurston 1995, 279). Hurston notou que "uma pessoa pode[ria] ser negra de nascimento e branca por autodefinição. Isto é, ela [era] declarada branca legalmente" no censo jamaicano caso se declarasse como tal (ibid., 281). Hurston ressalta que entende a noção de *negro* no sentido estadunidense, "onde qualquer pessoa que tiver sangue de negro [colored blood], não importando o quão branco pareça, refere-se a si como negro" (ibid.). Para refinar sua descrição, a autora registra um acontecimento que lhe fora contado, envolvendo um negro estadunidense de pele tão clara que foi percebido como branco pela elite jamaicana da época. Vale a pena citar o registro na íntegra:

> Me contaram que o falecido John Hope, último presidente da Universidade de Atlanta, provocou pânico em Kingston quando a visitou em 1935, poucos meses antes de sua morte. Ele era de aparência bastante alva, e quando aterrizou e visitou o Instituto Rockefeller, em Kingston, e foi tão homenageado, eles, os jamaicanos "brancos no censo", presumiram que ele era de puro sangue branco. Um grande banquete lhe foi ofertado no Myrtle Bank Hotel, que era a última palavra em ostentação na Jamaica. Tudo ia bem até que John Hope foi chamado a responder a um brinde. Ele começou sua réplica com "Nós, negros –". Várias pessoas entraram em colapso. John Hope era mais alvo do que qualquer um dos mulatos ali presentes que tomavam a si mesmos como brancos. Se um homem tão branco assim considerava-se negro, como ficariam eles? A consternação atingiu o banquete como uma praga. É claro, havia ingleses e americanos brancos de verdade lá, e eu adoraria ter lido

5. Sobre este tema, veja (Brown-Glaude 2007; 2013; Charles 2011; Robinson 2011), mas compare com (Hope 2011; James 2013). Sobre a questão do corpo como um marcador social na Jamaica, ver Hurston, 1937; Alleyne 2005 [2002] e Araujo 2014.
6. Sobre este assunto, ver (Thomas 2011), especialmente o capítulo 4.

> seus pensamentos naquele momento. Certamente adoraria. (Hurston 1995, 281.)

Este estranhamento de Hurston, uma intelectual negra, também se traduz em outro comentário registrado em *Tell my Horse*, obra que se originou a partir do trabalho de campo mencionado acima: "A situação [na Jamaica] apresenta um espetáculo curioso aos olhos de um negro americano" (ibid., 280).

Hurston não teve contato, entretanto, com membros do Movimento Rastafari – ou, se teve, não registrou em sua obra –, que se opunham à anglofilia das elites jamaicanas e queriam se distanciar dos estilos de existência coloniais. Desde os primeiros dias do Movimento, Rastas valorizavam a negritude e a africanidade, denunciavam o governo britânico pelo crime da escravidão e pela opressão física e simbólica mobilizada pelo estado contra os cidadãos negros.

Nas primeiras décadas do Movimento, o cultivo de dreadlocks não era amplamente disseminado tal como o das barbas. O cultivo das barbas remetia aos cuidados corporais de personagens bíblicos como Salomão, Sansão – cuja força física, de acordo com o folclore hebraico, provinha de seus longos cachos – e Jesus Cristo, além, é claro, daqueles observados por Haile Selassie (Chevannes 1994, 157-158). No final da década de 1940, com a radicalização de algumas alas do Movimento, os dreadlocks passaram a ser amplamente aderidos, tornando-se um índice de corporalidade e políticas rastafari. Esta prática corporal fora informada pelos versículos bíblicos que instituem o voto de nazireado, onde aquele que o assume, entre outros preceitos, não deve mais cortar os pelos do rosto e os cabelos da cabeça.

As regras de cuidado com o corpo registradas no Livro dos Levíticos foram traduzidas para justificar esta política corporal rastafari: "Quando alguém, seja homem, seja mulher, fizer voto especial de nazireu, a fim de se separar para o Senhor (...) navalha não passará sobre a sua cabeça: até que se cumpram os dias pelos quais ele se tenha separado para o Senhor, será santo e deixará crescer os cabelos de sua cabeça".

Há algumas cenas em *Brother Man*, obra do romancista jamaicano Roger Mais, publicada originalmente em 1954, onde este tema foi trabalhado com sensibilidade. O personagem principal da obra é um Rasta sereno e pacífico em seus modos de caminhar, agir e falar. Embora não seja uma pessoa violenta nem uma ameaça em potencial, muitas pessoas ao seu redor o entendem como uma ameaça por conta de seus dreads e de sua barba. A certa altura da narrativa o personagem é rodeado de crianças que lhe dirigem insultos e o mandam raspar sua barba. Brother Man,

entretanto, observava este cuidados corporais pois seguia o caminho indicado pelos textos sagrados da Bíblia. Há uma cena importante na qual o Rasta tenta explicar a um garotinho porque não raspava sua barba. Os dois estão sentados numa praia onde Brother Man encontrara a criança quando ela vendia caranguejos. Após algumas considerações acerca de práticas de alimentação, os dois passam a conversar acerca do corpo do Rasta. A criança estava curiosa para saber porque Brother Man deixava seus cabelos e barbas crescerem livremente ao invés de mantê-los aparados e penteados. O ancião rastafari, então, explica ao garoto que observava o voto de nazireado tal como o fizera o juiz bíblico Sansão:

> Criança: *Bra' Man, porque você usa barba no rosto?*
>
> Brother Man: *Filho, este é o caminho de João Batista, e o de Sansão que matou mil filisteus e um leão com suas mãos.*
>
> (...)
>
> Criança: *É por isso que você cultiva sua barba? Porque você quer ser*
>
> *como Sansão?*
>
> (Mais 2004), 75-76)

Na década de 1950, quando Brother Man foi publicado, "a sociedade simplesmente não aceitava a cabelos despenteados. Não pentear os cabelos era uma forma de se declarar não apenas uma pessoa antissocial, mas alguém extra-social, como os loucos e párias". Mas a presença dos dreadlocks na Jamaica a partir do final da década de 1940 também aponta para a atenção dos Rastas às estéticas e políticas de outros movimentos anticoloniais. O sociólogo jamaicano Horace Campbell conta que no final dos anos 1940 começaram a surgir nos jornais jamaicanos matérias sobre guerras civis no Quênia onde se via fotos dos guerreiros Mau Mau ostentando dreadlocks. Neste mesmo período surgia na ilha caribenha o movimento intitulado *The Youth of Black Faith*, formado por pessoas que desenvolveram um "sentimento de agressão" em relação à sociedade jamaicana. A ostentação de dreadlocks instituída pelos irmãos era uma prática que buscava relacionar a luta anticolonial dos jamaicanos descontentes com sua situação socioeconômica à luta anticolonial dos Mau Mau quenianos (Campbell 1987), ambas direcionadas contra o Império Britânico. Rastas anciãos, alguns anos atrás, em Kingston, me contaram que uma das etimologias do termo dreadlock *remete* à reação de terror (*dread*) que esta política corporal despertava nas autoridades coloniais. Muitas décadas antes do meu trabalho de campo, um Rasta do antropólogo jamaicano lhe contou que no final dos anos 1940 e início dos 1950, justamente o período em que os dreadlocks começaram a surgir, os Rastas passaram a reconhecer seu local de párias e *outsiders* na sociedade jamaicana, dando a estes conceitos um outro significado político. Para os

Rastas a Jamaica não é o seu lugar e a sociedade jamaicana não é a sua sociedade. O lugar dos Rastas é na África (Chevannes 1997).

I & I A NATTY DREADLOCKS

"Nowadays dem a braid, twist and dem a plait

But I & I a Natty Dreadlocks"

—Israel Vibration, "Natty Dread"

Os anos que antecederam a Independência jamaicana do Reino Unido, em 1962, foram palco de uma escalada da violência estatal contra os Rastas (van Dijk 1995). Um dos motivos do aumento da repressão, aponta (Thomas 2011), foi a forte crítica do Movimento Rastafari ao projeto nacionalista que estava sendo construído—projeto este que visava estabelecer um governo nacional neocolonialista baseado "within the parameters—violently maintained—that were established by the Cold War and growing US hegemony" (Thomas 2017, 84). Devo acrescentar, entretanto, que os anos após a Independência—e tomemos como emblemático o ano de 1963, quando o estado jamaicano massacrou Rastas em Montego Bay (Thomas 2011) e deu início à destruição de comunidades rastafari históricas em Kingston (Clarke 2016; Araujo 2018)—também foram de constantes violências físicas e simbólicas dirigidas a diversas pessoas e coletivos rastafari. Neste contexto, a política corporal de ostentar dreadlocks causou uma série de barreiras aos Rastas ao longo da história: demissões, desemprego, atenção indesejada das forças policiais e militares, agressões físicas e verbais de membros da sociedade civil, impedimento de frequentar certas instituições públicas. Deborah Thomas (2011: 200) ressalta que "as recently as the 1980s and 1990s, examples abound of elders being denied entrance to public businesses or Rastafarian children being removed from prestigious schools because they refused to trim their hair".

Em seu romance mais recente, intitulado *Augustown* - em referência a uma comunidade de Kingston onde há uma grande concentração de Rastas - , Kei Miller (2016) retrata uma cena na qual um professor autoritariamente corta os dreadlocks de uma criança rasta na escola. O romance é ambientado em 1982. Na trama, o professor percebia os dreadlocks da criança como uma afronta e como o signo de uma africanidade que ele mesmo, um homem negro jamaicano, rejeitava: "*Dreadlocks*! *Some dirty little African from the bush, and sitting right there in front of me, so brazen with his hairstyle*" (ibid.: 46; grifo no original).

A política materializada nos dreadlocks e barbas, num claro desafio à estética e política coloniais, contribuíram para as reações enérgica do estado jamaicano. A violência contra os Rastas passou a compor o quadro

de violência estatal generalizada que se arrasta na ilha caribenha desde o período escravagista. Ras Mortimo Planno, uma das principais lideranças rastafari desde os anos 1960 até sua morte, em 2005, contava que neste período, entre as décadas de 1940 e 1960, os Rastas se tornaram extremistas. Segundo ele, ainda, a geração de seus pais era contrária a este extremismo e temia as represálias do estado que se materializavam não apenas em forma de invasão domiciliar pela polícia, mas também no espancamento, encarceramento em penitenciárias ou instituições manicomiais.

Um dos interlocutores da socióloga estadunidense Anita Waters, que realizou trabalho de campo em Kingston em 1982, lhe contou que muitos pais ficavam infelizes quando seus filhos se tornavam Rastas e passavam a ostentar dreadlocks:

> The pressure come from when shall Rasta in our house, anytime the policeman can kick in the door and come in. People have them one son them love, them check them son, come back in with all these dreadlocks... They might feel vex but that is not the thing. The only thing that them fret for is because he is a Rasta, they have to feel him gone to prison soon... So your people fret for you under the circumstances there, so them say "no come here Jah Rastafari, policeman come too". (Waters 1985, 104-105).

A perseguição aos dreadlocks e as tensões que seu cultivo poderiam gerar nas relações sociais de um Rasta ao longo da história do Movimento também foram registradas na produção cultural jamaicana. Em 1980, o grupo de reggae Twinkle Brothers, formado por dois irmãos Rastafari, Norman e Ralston Grant, lançou um álbum intitulado *Countrymen*. Entre as canções que compõem o trabalho está *Since I Throw the Comb Away*, cuja letra trata de infortúnios causados pela adesão dos dreadlocks:

> Since I throw the comb away/ My mommy don't wanna see me no more/ My papa say "don't come at the house no more"/ I used to be the pride of the family/ But now I'm the black sheep (...)/ I got fired from my job last Monday/ For no reason at all/ The bossman called me to his office and gives me a two weeks pay/ And say: "You throw the comb away! There's no vacancy for you today" (Twinkle Brothers, 1980: faixa 7),

A letra da canção remete ao problema descrito pelo entrevistado de Anita Waters: após a pessoa passar a ostentar dreadlocks seus pais passam a tratá-lo de maneira diferente. Se antes ele era bem visto e bem quisto, após passar a observar um modo de cuidado com o corpo que indexa o seu pertencimento ao Movimento Rastafari, ele se torna uma pessoa indesejada. Ele perde seu emprego, apesar de se dizer um trabalhador esforçado. As posições que antes ocupava, como filho numa família, como trabalhador numa empresa, lhe são negadas. Mas ele também as renega:

ele agora fabricou para si uma posição ontológica e política diferente. Agora ele é um Rasta, separou-se da sociedade babilônica para se dedicar aos trabalhos de Jah e trilhar o seu caminho. É possível entrever que os dreadlocks não apenas marcam, mas também *constituem* uma separação entre a pessoa rastafari e a Babilônia. As relações sociais da pessoa Rasta são reconfiguradas, mas também suas relações cosmológicas. Os dreads são um índice de pertencimento à linhagem africana de Jah, Criador da Terra e de tudo que nela existe, da humanidade e do tempo.

Ainda no campo da produção musical rastafari, canções como *Revelation Time*, de Max Romeo (1975: faixa 1), por sua vez, denunciaram a prática abusiva das forças policiais e militares jamaicanas de cortar dreadlocks e barbas de Rastas após encarcerá-los. Registros deste e de outros tipos de violência também abundam na literatura sobre o Movimento. O Padre Joseph Owens, que esteve entre Rastas em Kingston em várias ocasiões desde 1969 narrou, em seu clássico *Dread*, diversas histórias de agressão contra os irmãos rasta. A página de abertura da obra traz, inclusive, a transcrição de uma narrativa sobre um Rasta que precisou raspar sua barba, esconder seus dreads e utilizar-se de furtividade para poder se deslocar de uma região rural nos arredores da parte ocidental de Kingston e voltar para a capital (Owens 1976,1).[7] Apesar da violência perpetrada pelo estado e pela sociedade civil, entretanto, o Movimento Rastafari teve um crescimento exponencial desde a década de 1960, atraindo a atenção inclusive de políticos progressistas como Michael Manley, que serviu como primeiro ministro da Jamaica de 1972 a 1980 e de 1989 a 1992.[8] Desde a década de 1970, as cores e símbolos rastafari têm sido cooptadas pelo governo jamaicano e por empresários nos processos de criação e marketing da "marca Jamaica" (Lewis 2017). Este processo, entretanto, é cuidadosamente articulado para não endossar o afrocentrismo do Movimento Rastafari, e sim para promover as ideias liberais da elite crioula neocolonial jamaicana traduzidas no mote nacional "Out of many, one people".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ostentação de dreads é motivo de orgulho para os Rastas, como sugere a expressão comumente utilizada para se referir a sua pessoa ou a outro Rasta: Natty Dread. Natty é uma palavra que serve para descrever a ideia de garbo, de elegância. É uma palavra cuja pronúncia se aproxima de *knotty*, termo que pode ser traduzido como nodado, cheio de nós. *Knotty Dread*, uma das formas pretensamente derrogatórias com as quais os não-rastas designavam os Rastas em décadas passadas, foi transformada

7. Sobre a perseguição e a violência do estado e de civis jamaicanos direcionadas aos Rastas ver também o documentário etnográfico Bad Friday: Rastafari After Coral Gardens, produzido por Deborah Thomas, John Jackson Jr. e Gabu Wedderburn (Thomas et al. 2011).
8. Sobre a articulação de políticos jamaicanos com lideranças e símbolos rastafari ver Waters 1985.

pelos dreads em *Natty Dread*: dreads elegantes, orgulhosos de suas raízes:----:as raízes históricas, africanas e sagradas.

A construção de corpos entre os Rastas também é uma forma de operar e traduzir diferenciações entre aqueles que seguem as prescrições sagradas e buscam viver à imagem e semelhança do Criador e aqueles que rejeitam seus mandamentos. Devo também mencionar que os modos de se vestir são práticas importantes na produção de copos Rastafari. Alguns Rastas se vestem como o imperador Haile Selassie o fazia em suas aparições oficiais, em uniformes militares de cor cáqui. Ao invés das medalhas militares ostentadas pelo imperador etíope, entretanto, eles ostentam medalhas de uma guerra santa travada contra os pagãos no dia a dia. Estas medalhas trazem o rosto do imperador; outras vezes trazem o rosto de Marcus Garvey, considerado um profeta pelos Rastas. Estas medalhas também assumem a forma da letra R – letra que dá início às palavras Rastafari, *Redemption*, *Reparation*, *Repatriation* – decorada com as cores verde, vermelha e amarela; cores presentes na bandeira da Etiópia imperial. Outras, por sua vez, têm o formato do continente africano e frases ditas por ou atribuídas a Selassie, Garvey e outros profetas – muitas delas, é certo, são frases bíblicas. Outros Rastas decoram seus corpos com vestimentas nas cores etíopes, sejam elas túnicas ou camisetas, calças ou robes, turbantes ou toucas de lã. Símbolos como o Leão de Judá e a cruz egípcia *ankh* também são populares na fabricação de corpos Rastafari. Devo destacar também que este ensaio tratou de práticas corporais de homens Rastafari, mas há uma literatura que trata do lugar das mulheres no Movimento e que merece ser consultada para se pensar sobre a corporalidade feminina.[9]

O corpo rastafari evoca uma série de relações entre o Povo Escolhido e Jah – ambos negros nas narrativas nativas. Reivindicar os laços com a África afronta os promotores da homogeneização histórica e cultural sediados sob o mote nacional "Out of many, one people". Manter vivas lembranças da África é lembrar da escravidão. É reavivar memórias que trazem consigo a violência do cativeiro. O desenraizamento. É lembrar que diferentes nações cometeram crimes irreparáveis contra os africanos e seus descendentes na diáspora. Além disso, a recusa em esquecer a escravidão e as raízes africanas é uma recusa a aceitar a narrativa oficial da miscigenação pacífica. O corpo rastafari é, portanto, um instrumento de *memorialização* - para utilizar a expressão de (Hanchard 2008); instrumento que não é um mero reflexo ideológico de um repertório simbólico,

9. Veja, e.g. Rowe, 1980; Austin-Broos, 1987; Lake, 1994 e 1998; Yawney, 1994a; Tafari-Ama, 1998; Julien, 2003 e Christense, 2014. Note que a autoria destes trabalhos é feminina. Para uma reflexão sobre as implicações de gênero e corpo femininos no trabalho de campo entre Rastas veja Montlouis, 2013. Ela aponta para questões cotidianas – estar "in the right phase of my menstrual cycle" ou "not [being] able to enter the [Bobo Shanti] commune because I wore trousers"(ibid.:53) – como desafios para a realização de seu trabalho de campo.

mas ferramenta ativa das políticas rastafari de relembrar o passado, avaliar o presente e reinventar futuros possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alexander, Jack. 1977. "The Culture of Race in Middle-Class Kingston, Jamaica." *American Ethnologist* 4 (3): 413–35. https://doi.org/10.1525/ae.1977.4.3.02a00020.

Altink, Henrice. 2019a. *Public Secrets: Race and Colour in Colonial and Independent Jamaica*. Liverpool: Liverpool University Press.

Altink, Henrice. 2019b. "'Marrying Light': Skin Colour, Gender and Marriage in Jamaica, c. 1918–1980." *The History of the Family* 24 (3): 608–28. https://doi.org/10.1080/1081602X.2019.1582433.

Araujo, Felipe Neis. 2018. 'Every Man do His Ting a Little Way Different': Poética, Política e Dissenso Entre Rastas em Kingston, Jamaica. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis.

Barnett, Michael. 2018. *The Rastafari Movement: A North American and Caribbean Perspective*. London : Routledge.

Barnett, Michael. 2002. "Rastafari Dialectism: The Epistemological Individualism and Conectivism of Rastafari." *Caribbean Quarterly* 48 (4): 54–61. https://doi.org/10.1080/00086495.2002.11672160.

Bauman, Richard, and Charles L. Briggs. 1990. "Poetics and Performances as Critical Perspectives on Language and Social Life." *Annual Review of Anthropology* 19 (1): 59–88. https://doi.org/10.1146/annurev.an.19.100190.000423.

Bonacci, Giulia. 2016. "The Return to Ethiopia of the Twelve Tribes of Israel." *New West Indian Guide* 90 (1–2): 1–27. https://doi.org/10.1163/22134360-09001052.

Bonacci, Giulia. 2013. "The Ethiopian World Federation: A Pan-African Organisation among the Rastafari in Jamaica." *Caribbean Quarterly* 59 (2): 73–95. https://doi.org/10.1080/00086495.2013.11672484.

Bourdieu, Pierre. 2010. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brown-Glaude, Winnifred. 2013. "Don't Hate Me 'Cause I'm Pretty: Race, Gender and The Bleached Body in Jamaica." *Social and Economic Studies* 62 (1/2): 53–78.

Brown-Glaude, Winnifred. 2007. "The Fact of Blackness? The Bleached Body in Contemporary Jamaica." *Small Axe* 11 (3): 34–51. https://doi.org/10.1215/-11-3-34.

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge.

Calvino, Italo. 1991. *Perché Leggere i Classici*. Milão: A. Mondadori.

Campbell, Horace. 1987. *Rasta and Resistance: From Marcus Garvey to Walter Rodney*. 1st American ed. Trenton: Africa World Press.

Charles, Christopher A. D. 2011. "Skin Bleaching and the Prestige Complexion of Sexual Attraction." *Sexuality & Culture* 15 (4): 375–90. https://doi.org/10.1007/s12119-011-9107-0.

Chevannes, Barry. 2004. "Criminalizing Cultural Practice: The Case of Ganja in Jamaica." In *Caribbean Drugs: From Criminalization to Harm Reduction*, edited by Axel Klein, Marcus Day, and Anthony Harriott, 67–81. Kingston: Ian Randle Publishers/Zed Books.

Chevannes, Barry, ed. 1997. *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Chevannes, Barry. 1995. "New Approach to Rastafari." In *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*, edited by Barry Chevannes, 20–42. New Brunswick: Rutgers.

Chevannes, Barry. 1994. *Rastafari: Roots and Ideology*. 1st ed. Utopianism and Communitarianism. Syracuse: Syracuse University Press.

Clarke, Colin. 2016. *Race, Class, and the Politics of Decolonization: Jamaica Journals, 1961 and 1968*. London: Palgrave Macmillan.

Csordas, Thomas J., ed. 1994. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge : Cambridge University Press.

Csordas, Thomas J. 2002. *Body/Meaning/Healing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Csordas, Thomas J., and Janis H. Jenkins. 2020. *Troubled in the Land of Enchantment: Adolescent Experience of Psychiatric Treatment*. Oakland: University of California Press.

Dickerson, Mandy Garner. 2004. *I-Tal Foodways: Nourishing Rastafarian Bodies*. Dissertação de Mestrado. Louisiana State University.

Dijk, Frank Jan van. 1995. "Sociological Means : Colonial Reactions to the Radicalization of Rastafari in Jamaica, 1956-1959." *New West Indian Guide* 69 (1–2): 67–101. https://doi.org/10.1163/13822373-90002645.

Ford-Smith, Honor. 1994. "Making White Ladies: Race, Gender and the Production of Identities in Late Colonial Jamaica." *Resources for Feminist Research* 23 (4): 55–67.

Hanchard, M. 2008. "Black Memory versus State Memory: Notes toward a Method." *Small Axe* 12 (2): 45–62. https://doi.org/10.1215/-12-2-45.

Henriques, Fernando. 1951. "Colour Values in Jamaican Society." *The British Journal of Sociology* 2 (2): 115. https://doi.org/10.2307/587383.

Hill, Robert A. 2001. *Dread History: Leonard P. Howell and Millenarian Visions in the Early Rastafarian Religion*. Chicago and Kingston: Research Associates School Times Publications.

Hill, Robert A. 1983. "Leonard P. Howell and the Millenarian Visions in Early Rastafari." *Jamaica Journal* 16 (1): 24–39.

Homiak, Jake. 1995. "Dub History: Soundings on Rastafari Livity and Language." In *Rastafari and Other African-Caribbean Worldviews*, editado por Barry Chevannes, 127–81. New Brunswick: Rutgers.

Hope, Donna P. 2011. "From Browning to Cake Soap: Popular Debates on Skin Bleaching in the Jamaican Dancehall." *Journal of Pan African Studies* 4 (4): 165–94.

Hurston, Zora Neale. 1995. *Folklore, Memoirs, and Other Writings*. Library of America 75. New York: Penguin Books.

Hutton, Clinton A., Michael Barnett, Daive A. Dunkley, Jahlani Niaah, and Clinton A. Hutton, eds. 2015. *Leonard Percival Howell and the Genesis of Rastafari*. Kingston: University of the West Indies Press.

Jaffe, Rivke. 2010. "Ital Chic: Rastafari, Resistance, and the Politics of Consumption in Jamaica." *Small Axe* 14 (1): 30–45. https://doi.org/10.1215/07990537-2009-042.

Jah Bones. 1986. "Language and Rastafari." In *The Language of Black Experience*, editado por David Sutcliffe and Ansel Wong, 37–51. Oxford: Basil Blackwell.

Jamaica Observer. 2020. "Grange Requests Probe into Cutting of Rasta Elder's Beard." Disponível em https://www.jamaicaobserver.com/latestnews/Grange_requests_probe_into_cutting_of_Rasta_elders_beard, acessado em 23 de junho de 2021.

James, Marlon. 2013. "Blackout: Kingston 12, Jamaica." *Small Axe* 17 (2): 243–54. https://doi.org/10.1215/07990537-2323436.

Latour, Bruno. 2013. *An Inquiry into Modes of Existence: An Anthropology of the Moderns*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Lewis, Jovan Scott. 2017. "Rights, Indigeneity, and the Market of Rastafari." *International Journal of Cultural Property* 24:57–77.

Mais, Roger. 2004 (1954). *Brother Man*. Oxford: Macmillan Caribbean.

Mauss, Marcel. 1973. "Techniques of the Body." *Economy and Society* 2 (1): 70–88. https://doi.org/10.1080/03085147300000003.

Mauss, Marcel. 1985. "A Category of the Human Mind: The Notion of the Person, the Notion of Self." In *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, editado por Michael Carrithers, Steven Collins, and Steven Lukes, 1–25. Cambridge: Cambridge University Press.

Miller, Kei. 2016. *Augustown*. New York: Pantheon.

Murrell, Nathaniel S. 2008. "Medicated Ganja and Rasta Rituals Allies in a Global Battle." *Ideaz* 7: 115–37.

Nettleford, Rex M. 1998. *Mirror Mirror: Identity, Race and Protest in Jamaica*. Kingston: LMH Publishing.

Niaah, Jahlani A. H. 2016. "Ganja Terrorism and the Healing of the Nation." In *Drug Policies and the Politics of Drugs in the Americas*, editado por Beatriz Caiuby Labate, Clancy Cavnar e Thiago Rodrigues, 227–43. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-29082-9_13.

Owens, Joseph. 1976. *Dread: The Rastafarians of Jamaica*. Kingston: Sangster.

Price, Charles Reavis. 2003. "'Cleave to the Black': Expressions of Ethiopianism in Jamaica." *New West Indian Guide* 77 (1–2): 31–64. https://doi.org/10.1163/13822373-90002528.

Pulis, John W. 1999. "'Citing[Sighting]-up' : Words, Sounds, and Reading Scripture in Jamaica." In *Religion, Diaspora and Cultural Identity: A Reader in the Anglophone Caribbean*, editado por John W. Pulis, 357–401. Amsterdam: Gordon and Breach.

Rabelo, Miriam C. M. 2011. "Estudar a Religião a Partir Do Corpo: Algumas Questões Teórico-Metodológicas." *Caderno CRH* 24 (61): 15–28. https://doi.org/10.1590/S0103-49792011000100002.

Robinson, Petra Alaine. 2011. "Skin Bleaching in Jamaica: A Colonial Legacy." Tese de Doutorado, Texas A&M University.

Rubin, Vera e Lambros Comitas. 1976. *Ganja in Jamaica: The Effects of Marijuana Use*. Garden City: Anchor Press.

Scott, David. 1999. *Refashioning Futures: Criticism after Postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press.

Seeger, Anthony, Roberto Da Matta e Eduardo B. Viveiros de Castro. 2019. "The Construction of the Person in Indigenous Brazilian Societies." *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 9 (3): 694–703. https://doi.org/10.1086/706805.

Seeger, Anthony, Roberto da Matta, and Eduardo Viveiros de Castro. 1979. "A Construção Da Pessoa Nas Sociedades Indígenas Brasileiras." *Boletim Do Museu Nacional*, no. 32: 2–49.

Sherzer, Joel. 1987. "A Discourse-Centered Approach to Language and Culture." *American Anthropologist* 89 (2): 295–309.

Thomas, Deborah A. 2011. *Exceptional Violence: Embodied Citizenship in Transnational Jamaica*. Durham: Duke University Press.

Thomas, Deborah A. 2017. "Rastafari, Communism, and Surveillance in Late Colonial Jamaica." *Small Axe* 21 (3): 63–84. https://doi.org/10.1215/07990537-4272004.

Thomas, Deborah, John L. Jackson Jr., and Gabu Wedderburn. 2011. Ethnographic Documentary. DVD. New York: Third World Newsreel.

Turner, Victor. 1967. "Betwixt-and-Between: The Liminal Period in Rites de Passage." In *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, 23–59. Ithaca: Cornell University Press.

Waters, Anita M. 1985. *Race, Class, and Political Symbols: Rastafari and Reggae in Jamaican Politics*. New Brunswick: Transaction Publishers.

Yawney, Carole. 1977. "Remnants of All Nations: Rastafarian Attitudes to Race and Nationality." In *Ethnicity in the Americas*, editado por Frances Henry, 213–62. The Hague: Mouton de Gruyter.

Felipe Neis Araujo é pesquisador do Departamento de Criminologia da Universidade de Manchester no Reino Unido. É doutor em antropologia social pela Universidade Federal de Santa Catarina e membro do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance – GESTO/CNPQ. Foi professor na Universidade da Libéria e no Kofi Annan Institute for Conflict Transformation. Ele escreve uma coluna mensal sobre política de drogas e violência estatal no Brasil para o portal TalkingDrugs.org e twita em @legaliseNrepair. E-mail: felipe.neisaraujo@manchester.ac.uk

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 25/03/2021
Reapresentado em: 10/06/2021
Aprovado em: 21/06/2021

NO PRINCÍPIO ERA O *ROCK*, E O *ROCK* ESTAVA NA CAVERNA DE ADULÃO, E O *ROCK* ERA A CAVERNA DE ADULÃO[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185630

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

FLÁVIO LAGES RODRIGUES
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-2538-6459
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, SP, Brasil, 30535-901 – ppgcr@pucminas.br

RESUMO

Neste artigo[2] apresentaremos como o *rock* pesado de uma forma geral com o *heavy metal* e seus subgêneros, foi capaz de fomentar uma forma de pertencimento e sociabilidade no início da Comunidade Caverna de Adulão em Belo Horizonte. O que notamos com a pesquisa é que no princípio o *rock* se tornou o elemento fundador principal na socialização dos jovens para comunicar o Evangelho na própria linguagem e cultura da tribo urbana *headbanger* e posteriormente, outros elementos entraram em seu lugar. A metodologia consistiu em revisão bibliográfica, tendo como teórico principal o

PALAVRAS-CHAVE
Comunidade Caverna de Adulão; *Rock* pesado e *heavy metal*; Tribos urbanas *headbangers*; Religião e cultura; Sociabilidade e espiritualidade.

1. Fizemos uma analogia de uma passagem bíblica para sinalizar a socialização na Comunidade Caverna de Adulão em Belo Horizonte com o *rock* pesado. Através da manifestação artística com a música *rock*, com o verbo como palavra cantada, os jovens puderam dar significações ou ressignificações às suas práticas culturais e religiosas. "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade." (João 1.1,14).

2. Este artigo está ligado à pesquisa de mestrado em Ciências da Religião com o título: *O fenômeno religioso entre os jovens nas tribos urbanas: uma análise da relação cultura e religião na Comunidade Caverna de Adulão* – Belo Horizonte/MG, orientado pelo professor Dr Flávio Senra e apresentada no PPGCR da PUC Minas em 2018. Esta pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

sociólogo Michel Maffesoli em diálogo com outros autores. Na pesquisa de campo utilizamos o método socioantropológico-etnográfico que aconteceu com a observação participante e com a técnica de grupo focal.

ABSTRACT

In this article we will present how heavy rock in general with heavy metal and its subgenres, was able to foster a form of belonging and sociability at the beginning of the Comunidade Caverna de Adulão (Cave Community of Adullam) in Belo Horizonte. What we noticed with the research is that in the beginning rock became the main founding element in the socialization of young people to communicate the Gospel in the very language and culture of the urban headbanger tribe and later, other elements took its place. The methodology consisted of a bibliographic review, having as main theoretician the sociologist Michel Maffesoli in dialogue with other authors. In the field research we used the socio-anthropological-ethnographic method that happened with the participant observation and the focus group technique.

KEYWORDS
Comunidade Caverna de Adulão; Heavy rock and heavy metal; Urban headbanger tribes; Religion and culture; Sociability and spirituality.

INTRODUÇÃO

Com o intenso processo de urbanização ocorrido no Brasil nas últimas décadas, houve um grande impacto na vida dos cidadãos de muitas cidades do Brasil e do mundo. Belo Horizonte também vivencia essa explosão demográfica, que fomentou a socialização nas tribos urbanas com a cultura[3] juvenil. Refletindo essas mudanças que tangem a pós-modernidade[4] e afetam as áreas, social, política, econômica, cultural e religiosa,

3. Para o conceito de cultura, utilizamos Maffesoli (2010). Ele aponta para duas culturas dentro de uma mesma cultura. De um lado ele mostrou os *proprietários da sociedade* e são os que têm o poder de dizer o que fazer, sendo o *poder instituído*, nas diversas formas: *cultural*, *religiosa*, *social* e *econômica*. Este *poder instituído* toma as decisões longe da vida e assim, da realidade da maioria da população. Por outro lado, ele mostra a vida selvagem, anômica, e desordenada, como uma *potência instituinte*. Ainda segundo Maffesoli (2010) o *pensamento selvagem* é admitido pela experiência adquirida no contato com sociedades primitivas. Aqui, a antropologia volta seu olhar para o quotidiano das sociedades contemporâneas, ao que chamou de *culturas de empresa* ou outros fenômenos que pareciam próximos demais para serem analisados. Essa divisão de duas culturas, para Maffesoli, começa a ser aceita pela cultura erudita. "Isso vale também para a cultura erudita, que começa a admitir a existência de uma *outra cultura*: a dos sentimentos comuns. Podemos estar de acordo com essa emergência. São numerosas as pesquisas que o demonstram, o fato é que existe entre essas duas culturas um distanciamento que às vezes não deixa de se transformar em um fosso intransponível." (Maffesoli, 2010, 240). O conceito de cultura que trabalho aqui se aproxima mais com a potência instituinte, com o sentimento de estar juntos, o partilhamento, a sociabilidade e o sentimento de pertencimento. Essa cultura é construída pelos próprios jovens que estão nas tribos urbanas *headbanger* com o *rock*, o *heavy metal* e seus subgêneros com elementos culturais que não são aceitos pelos poderes instituídos como padrão cultural, o que as torna muitas vezes, clandestina e marginal na sociedade.

4. Para Maffesoli, a *pós-modernidade* é caracterizada pelo *tribalismo*. Este fenômeno é estudado por ele como fator de sociabilidade há mais de três décadas. Para ele, o que vale no tempo presente é a vida cotidiana e seus rituais, as emoções e paixões coletivas, simbolizadas pelo prazer de estar juntos. Ele ainda destaca como dois eixos essenciais, os aspectos ao mesmo tempo, *arcaico* e juvenis do tribalismo, e também a sua dimensão comunitária e a saturação do conceito de *Indivíduo*. Na sua visão essas são as duas raízes

utilizamos o pensamento do sociólogo francês Michel Maffesoli[5] com as tribalizações ou neotribalizações. Para Maffesoli, essas transformações possibilitaram relacionamentos mais próximos com o tribalismo nas partilhas, mesmos sentimentos, emoções e afetos, e são uma resposta às instituições sociais, na quebra da rigidez dos relacionamentos sociais e do individualismo.

Pesquisamos os jovens das tribos urbanas *headbangers*[6] que gostam de *rock* pesado[7], que vivenciaram essas transformações sociais, entre elas, o fenômeno religioso contemporâneo. Procuramos entender como ocorreu essa construção cultural e religiosa, entre os *headbangers* da Comunidade Caverna de Adulão[8], onde o *rock* à princípio, foi utilizado como instrumento na socialização juvenil. Na pesquisa de campo[9], observamos que a adaptação de algumas igrejas evangélicas às necessidades dos jovens e às suas práticas culturais, foi o que os atraiu à comunidade, depois outros elementos socializadores entraram no lugar do *rock*.

---

do tribalismo pós-moderno. (Maffesoli, 2010). Utilizaremos o termo pós-modernidade em lugar de contemporaneidade.

5. Utilizamos como obra principal na pesquisa de mestrado o livro Maffesoli (2010), ancorados por outras obras do autor.

6. O termo *headbanger* é utilizado pelos fãs da cultura *heavy metal*, bem como de suas posteriores variações e subgêneros musicais. Ele surgiu por volta de 1970, na Inglaterra, e imigrou para os Estados Unidos. A banda inglesa *Black Sabbath* foi a precursora do estilo *heavy metal* e da incorporação nos *shows* da agressividade estética *headbanger*. A expressão tribo urbana *headbanger* é dada aos jovens que interagem em pequenos grupos ou tribos nos centros urbanos. Para esta tribo, a socialização gira em torno da sonorização com o *rock* pesado, na produção e no consumo dessa música entre os jovens. Estes também consomem uma variedade de roupas, calçados e acessórios, que em muitas vezes são definidos pelos membros da própria tribo. Durante os *shows*, estes jovens, dançam em círculo com o *mosh*, o que lembra as tribos indígenas em suas danças. No *mosh*, os jovens fazem a roda para dançar e dão socos e ponta pés ao ar. Também batem a cabeça, que é o significado literal para *headbanger*, com o movimento para cima e para baixo, jogando os cabelos ao ar, como o movimento violento da cabeça no ritmo da música.

7. Na pesquisa abordamos o *rock* pesado com o *heavy metal* e seus subgêneros como o *thrash metal*, *death metal*, *black metal* entre outros, na perspectiva sociológica e no poder que este estilo musical tem em aglutinar os jovens. Descrevemos o *rock* como elemento fundante na comunidade e os percursos que ele estabeleceu junto aos membros da Comunidade Caverna de Adulão. Dessa forma, não trabalharemos na pesquisa com as bandas de *rock* que haviam no início da comunidade e as que existem atualmente. Também não faremos a análise bíblico-teológica das letras das músicas dessas bandas ou de suas performances durante os *shows* e eventos evangelísticos. Isso poderia ser fruto de futuras pesquisas pelo fato de a comunidade no início ter mais de 20 bandas nos estilos variados de *grind core*, *metal core*, *punk*, *heavy metal*, *thrash metal*, *death metal*, *power metal*, entre outros estilos e hoje conta apenas com 2 bandas de *rock* pesado, as bandas Trombada e Pesadelo.

8. O início da comunidade ocorreu em 1992, quando alguns jovens e os pastores Fábio de Carvalho e Eduardo Lucas iniciaram trabalhos evangelísticos junto aos jovens que pertenciam as tribos urbanas *headbanbers* em Belo Horizonte. A comunidade passou por vários lugares da região centro-sul da capital mineira e em 2004 se estabeleceu à rua Aimorés 482 no bairro Funcionários, lugar que se encontra atualmente.

9. Na pesquisa de campo utilizamos o método antropológico-etnográfico que aconteceu com a observação participante e com técnica de grupo focal. Na observação participante foram feitas 4 visitas aos cultos de domingo, às 18 horas. Esta pesquisa de campo ocorreu nos meses de julho, outubro e novembro de 2016. Os grupos focais foram realizados com 3 grupos mistos e 2 encontros para cada um deles nos meses de agosto e setembro de 2017. Nessa etapa foram observados e coletados dados primários, obtidos originalmente por meio de discussões em grupos na comunidade. Essas discussões em grupo focal ofereceram esclarecimentos sobre o fenômeno religioso e cultural na Comunidade Caverna de Adulão de forma interativa, pelo olhar de dentro do grupo.

ADESÃO DOS JOVENS À COMUNIDADE CAVERNA DE ADULÃO

Para falar dessa adesão dos jovens à Comunidade Caverna de Adulão precisamos entender, que o *rock* e a religião[10] são elementos culturalmente construídos. Esta construção revela um complexo e variado padrão de comportamento com crenças, manifestações artísticas, intelectuais, artes, leis, costumes e hábitos que são adquiridos pelo ser humano em sociedade. Essas transmissões coletivas sinalizam para seres humanos como transformadores da cultura, no qual os jovens também são construtores de suas próprias realidades e cosmovisões, com a utilização do *rock* em suas práticas religiosas[11] nas tribos urbanas.

> As tribos urbanas — e, neste caso mais específico, os roqueiros — têm toda uma maneira característica peculiar cultural: os cabelos longos, as tatuagens, os *piercing's*, as roupas pretas e camisas de bandas de *rock*, assim como a maneira diferente de falar, usando gírias e jargões que só quem está encarnado na tribo consegue entender. Precisam ouvir o Evangelho de forma contextualizada. A Mensagem deve ser transmitida de forma que eles, em sua maneira de viver, pensar e sentir, consigam entendê-la. (Rodrigues, 2006, 65).

Percebemos que nas práticas religiosas, também ocorreram aberturas e apropriações de elementos da cultura, que até poucas décadas atrás, não eram aceitos. Nesse aspecto Christe mostrou como o *rock* e o *heavy metal*, além de não serem aceitos, ainda sofriam ataques e discriminação nos Estados Unidos.

> Enquanto o Slayer evocava o profano em seu submundo, headbangers apareciam em público por todo lugar, vagan-

10. No mestrado em Ciências da religião pesquisamos a Comunidade Caverna de Adulão, com uma relação estrita entre a religião e cultura, com o *rock* pesado como elemento socializador juvenil ali. Mas, na cidade de Belo Horizonte, ocorriam muitos conflitos nessa época, quanto à utilização do *rock* aliado às práticas religiosas, vindo de alguns integrantes mais radicais da cena *underground* secular, que estavam nas tribos urbanas *headbangers* e não aceitam essa relação do *rock* e religião. O que observamos é que a cena *underground* cristã sofria preconceito e discriminação tanto na religião por outras igrejas e comunidades que não entendiam essa apropriação da cultura com a música *rock*, quanto da sociedade de uma forma geral. Somando-se a isso, havia também uma não aceitação dessa cena *underground* cristã, por parte de alguns adeptos que tinham uma postura mais radical na cena *underground* secular. Isso mostra que o preconceito e discriminação sofrido por bandas de *rock* cristão, bem como de igrejas e comunidades como a Caverna de Adulão era bem maior. Essa discriminação fica ainda mais evidente, com os ataques contra as bandas cristãs de *rock* pesado, que são chamadas pejorativamente de *white metal*, como uma clara forma de preconceito e deslegitimação da utilização do *rock* e religião, que neste caso está em oposição ao estilo *black metal*. Percebemos que a cena *underground* secular com as tribos urbanas *headbangers* é um grupo bem amplo, com várias visões estéticas, políticas, musicais, filosóficas, religiosas e por que não dizer teológica, com pessoas que se autodeclaram como religiosas e também não religiosas. Por isso, ampliamos nossa pesquisa sobre religião e cultura, também com o *rock*. Neste caso, atualmente pesquisamos os *sem religião*, representados pelos roqueiros sem religião no doutorado em Ciências da Religião com o título: *O rock como uma espiritualidade não religiosa. Estudo sobre rituais, sociabilidades e cosmovisão de roqueiros sem religião em Belo Horizonte*, sob orientação do professor Dr. Flávio Senra, no PPGCR da PUC Minas. Esta pesquisa é realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

11. Para mais informações sobre igrejas e comunidades cristãs, que utilizam o *rock* pesado, *heavy metal* e seus subgêneros nas práticas religiosas, ver: Rodrigues (2005), Rodrigues (2006), Rodrigues (2007), Rodrigues (2017), Rodrigues (2018a), Rodrigues (2018b), Rodrigues (2018c), Rodrigues (2018d), Rodrigues (2019a), Rodrigues (2019b), Rodrigues (2020a), Rodrigues (2020b) e Rodrigues (2021).

> do perto de galerias com cabelos longos, despenteados (ou, muitas vezes, até bem-penteados) e camisetas que frequentemente levavam os terríveis nomes e imagens de bandas como Ratt, Def Leppard, Iron Maiden e Venom. As autoridades dos Estados Unidos começavam a se sentir fortemente ameaçadas, pois ainda existia um grande grupo para as quais Def Leppard soava como uma atrocidade bestial. Para os olhos da geração mais velha, o claramente visível e aparentemente universal apelo ao heavy metal era a invasão de algo terrível e errado. (Christe, 2010, 153-154).

Podemos ver nesta situação que as bandas de *rock*, *heavy metal* e seus subgêneros, bem como os jovens adeptos das tribos urbanas *headbangers* não eram bem vistos pelas autoridades estadunidenses e em especial pelas pessoas mais velhas que viam essas bandas e as tribos como uma profanação dos valores sociais e religiosos daquela nação nos anos 80. Ainda de acordo com Christe, nessa época instaurou uma verdadeira guerra cultural contra a música *heavy metal*.

> Uma guerra cultural estava fermentando, e o heavy metal virou o saco de pancadas. Até mesmo quando não incitava explicitamente uma revolta nas ruas, as atitudes de heavy metal representavam uma ameaça real à ordem pública. Ainda que o metal não fosse o único tipo de música a incomodar os guerreiros da moral, por causa de seu evidente sarcasmo, o movimento serviu como bode expiatório perfeito. Pelas mesmas razões que *Number of the beast*, do Iron Maiden, atiçou o interesse dos adolescentes, o disco apavorava os adultos. Logo, um verdadeiro leque de forças reacionárias lançou um inesperado e bem-sucedido ataque às bases do heavy metal. (Christe, 2010, 154-155).

Este preconceito e discriminação contra o *heavy metal* não se limitou aos Estados Unidos, mas aconteceu também em várias partes do mundo ocidental. Isso também foi mostrado por Lopes, que pesquisou o *heavy metal* no Rio de janeiro, no Brasil e no mundo. Na sua visão há uma ruptura, com a apropriação e utilização dos símbolos sagrados e religiosos. Poderíamos dizer neste caso, que os símbolos sagrados possibilitaram uma significação ou ressignificação artística pelos integrantes do *heavy metal*.

A presente pesquisa visa, então, não somente fornecer descrições etnográficas, historiar, quantificar, enumerar, mapear e dissecar a exaustão o mundo artístico do heavy metal na cidade do Rio de Janeiro (o que requer semelhante tarefa com relação ao heavy metal no mundo e no Brasil, visto tratar-se de um mundo artístico de funcionamento em extensas redes nacionais, internacionais e, sobretudo, virtuais), mas também demonstrar que esse mundo artístico, através de suas convenções estéticas, transforma a percepção de símbolos sagrados por parte de seus integrantes, do domínio da religião para o âmbito da arte, do dado para o construído. (Lopes, 2006, 23).

Para Lopes sua pesquisa ultrapassa uma simples descrição etnográfica da socialização gerada em torno do *heavy metal* para encarnar na sua dimensão nacional, internacional e nas últimas décadas no espaço virtual. Ele aprofunda no momento histórico do surgimento desse estilo musical com os jovens sem esperança e perspectiva de futuro, vindo da classe operária e vivendo as crises que a sociedade passava naquela época, que foram discriminados por abordarem questões religiosas do mal pelo viés da tradição cristã.

> Serão abordados aqui o momento histórico do surgimento, as origens operárias dos primeiros músicos e fãs do gênero, a maior presença de participantes de camadas médias atualmente, a subdivisão genérica intensa em curso, a história das principais convenções do gênero e de seus criadores – convenções essas relacionadas à camada social desfavorecida e ao período histórico de crise do princípio do heavy metal, essenciais para se compreender a discriminação contra o gênero por abordarem questões religiosas do domínio ontológico do mal da tradição cristã, e assim converterem símbolos sagrados em conversões artísticas. (Lopes, 2006, 71).

Essa discriminação ou rejeição do *heavy metal* na sociedade se dá por dois motivos, para Lopes. Primeiro, ocorrem pelos valores, ideias e crenças que são criados por esse grupo marginalizado, que encontra no apocalipse e no caos que é proposto pelas músicas do *heavy metal* um ataque direto de alteração das instituições sociais. O segundo ocorre com a apropriação dos símbolos sagrados e também dos signos apresentados no livro bíblico do Apocalipse, ressignificados em arte profana.

> Há então dois fatores de peso na rejeição social ao gênero: o ethos de camadas perigosas e subordinadas (que recorrentemente fazem apelo a um apocalipse, ou um crepúsculo dos deuses – ragnarok que aparece em letras de heavy metal, no caso do heavy metal via arte – em que as estruturas sociais hierárquicas serão alteradas), e o conjunto religioso de símbolos sagrados do mal (comuns também no livro do Apocalipse da Bíblia) transmutados em arte profana. (Lopes, 2006, 71).

Essa rejeição ao *rock*, *heavy metal* e seus subgêneros mostrados por Lopes ocorreram no mundo inteiro. O que não foi diferente no contexto brasileiro com o preconceito e discriminação que este estilo musical sofreu. No entanto, a Comunidade Caverna de Adulão em Belo Horizonte, conseguiu dar uma nova significação ou ressignificação ao *rock*, *heavy metal* e seus subgêneros em suas práticas religiosas.

O *rock* é um dos exemplos dessa significação e abertura, onde as *novas* formas de linguagem, expressão, ícones, signos e outros objetos passam a ser utilizados na manifestação religiosa. A linguagem é o primeiro bem cultural de um povo e a partir dela, que significações são construídas e entendidas pelo grupo. Para Maffesoli, a linguagem pode ligar os

indivíduos às mais variadas redes sociais. “Sem nos pronunciarmos sobre o conteúdo dessa tendência, podemos considerar que a comunicação, ao mesmo tempo, verbal e não verbal, constitui uma vasta rede que liga os indivíduos entre si.” (Maffesoli, 2010, 139). A linguagem ou mesmo a comunicação nas suas mais variadas formas, expressam a experiência interna do grupo, reforçam os seus limites e ajudam em sua construção ética. O *ethos*, no contexto da Comunidade Caverna de Adulão, se constitui a princípio com os jovens que não se enquadram nos modelos de igrejas tradicionais e se refugiam ali para expressar sua prática religiosa em linguagem e cultura própria. Essas construções culturais e religiosas são vitais, pois “não há como ignorar a cultura, ainda mais por ela não ser estática, pois sempre está em processo de transformação.” (Rodrigues, 2006, 70).

Isso se evidencia, quando um jovem roqueiro, envolvido na tribo urbana, tem a liberdade em expressar sua espiritualidade com as próprias práticas da sua tribo ou grupo. Assim, o *rock*, como outros estilos musicais, as roupas, os cabelos longos, com cortes extravagantes ou coloridos, tatuagens, *piercings*, alargadores e outros elementos que antes seriam as marcas para apontar o que não é o estereótipo de um membro de uma igreja evangélica tradicional, podem ser incorporados às práticas religiosas.

Há um grande esforço por parte de teólogos, líderes religiosos e fiéis em utilizar os elementos que são construídos culturalmente. Diante da abertura e apropriação dos elementos culturais, igrejas e comunidades cristãs são desafiadas a acolher e proporcionar a esses jovens, práticas religiosas que façam sentido e estejam ligadas a todas as áreas de suas vidas. A possibilidade dessas práticas, conectadas à vida cotidiana juvenil foram captadas pelos pastores da Comunidade Caverna de Adulão. Verificamos o impacto dos elementos culturais como o *rock* nas práticas religiosas da comunidade. Assim, não são os jovens que mudam seus padrões culturais, mas a instituição religiosa é quem muda e se molda às suas necessidades.

Em 1992, a Comunidade Caverna de Adulão começou, quando alguns jovens e os pastores Fábio de Carvalho e Eduardo Lucas, despertaram para a necessidade de levar a mensagem do Evangelho aos roqueiros da tribo de *headbangers* em Belo Horizonte. O trabalho começou nas ruas, praças e a cidade foi considerada a capital brasileira do *rock* pesado. “Essa preocupação é fácil de perceber, por ser Belo Horizonte, nessa época, considerada verdadeiro celeiro de bandas de estilos radicais, tais como o *Rock Progressivo*, *Rock Popular*, *Heavy Metal*, *Grind Core*, *Hard Core*, *Crossover*, *Punk Rock*, *Gótico* e *Grunge*, entre outros.” (Rodrigues, 2006, 130). O olhar desses pastores, revela uma sensibilidade pelas revoltas, incertezas, contestações, modo de pensar e inquietações dessa faixa etária, e também suas indiferenças às instituições sociais estabelecidas, inclusive a Igreja.

"É a partir da vida cotidiana que ocorre a reflexão do contexto dos jovens e adolescentes presentes nas tribos urbanas e na cena alternativa[12] e *underground*[13]." (Rodrigues, 2007, 155). Assim, esses pastores entenderam que as igrejas *tradicionais* não conseguiam se comunicar com as tribos urbanas *headbangers*.

Como entenderam a socialização na prática juvenil e como funcionavam os espaços públicos da cidade, para esses roqueiros que estavam nessas tribos. A apropriação das praças, parques e outros lugares públicos, eram feitas não só pela falta de dinheiro para o lazer, mas principalmente pelo prazer de estar juntos e realizar as mesmas práticas da tribo. A comunidade deu uma *nova* significação as práticas religiosas, ao acolher os roqueiros que estavam nessas tribos. "Muitos são os jovens alcançados por meio da Palavra cantada na música *rock*, e isso ocorre com bandas, igrejas e comunidades que desenvolvem eventos, tanto em templos como em ruas, praças, vilas e aglomerados, com o objetivo de evangelizar os jovens e adolescentes, usando tal estilo contemporâneo como atrativo." (Rodrigues, 2007, 155).

Essas igrejas e comunidades ao desenvolverem tais eventos, nos mais variados espaços públicos, sinalizam para uma abertura religiosa aos elementos da cultura. Jovens que não tinham nenhuma prática religiosa passaram juntos a viver e a vivenciar o cristianismo. Este trabalho, alcançou com o passar dos anos outras tribos urbanas, que foram atraídas à comunidade. Em 1995, após trabalhar com outras Igrejas e cristãos, o grupo recebe a ajuda e nasce então a Comunidade Caverna de Adulão. Atualmente, a comunidade possui doze Ministérios[14] que funcionam como braço tanto interno, servindo a seus membros, como externo no serviço à sociedade. Destacamos o Ministério Pastoral com cinco pastores e uma pastora, e o Ministério de Pastores em treinamento com dois pastores. Também, destacam-se outros Ministérios como: Diaconia, Crianças, Louvor, Dízimos e ofertas, Projeto Reconstruir, Evangelismo na rua Guaicurus e Vigília de oração, Reunião de oração, Encontro de Casais, Comunicação, Assessoria de imprensa, arquivo e memorial.

12. Como termo sociológico, o alternativo se estabelece com a sucessão de duas coisas reciprocamente exclusivas, opção entre duas formas de relacionar dentro de um grupo social ou da sociedade. A cena alternativa com os jovens roqueiros começa a partir de 1990, esse movimento juvenil abre a possibilidade entre uma ou outra alternativa nas fusões da música *rock* com outros estilos musicais, o que antes não era aceito dentro dos movimentos juvenis pelo radicalismo de seus membros.
13. Cultura que não é divulgada pelos meios de comunicação de massas, subterrânea, clandestina ou oculta diante de um grupo social ou de toda uma sociedade.
14. Os Ministérios são áreas de atuação do serviço pastoral da Comunidade Caverna de Adulão, que desenvolvem trabalhos na comunidade, com outras igrejas, nas ruas e praças e também junto a vilas e aglomerados. Estes Ministérios contam com o serviço dos membros da comunidade para atuarem, tanto na comunidade quanto na sociedade em geral. Este levantamento ocorreu entre 2016-2018 e pode ter mudado.

Devido à socialidade ocorrer mais especificamente com as tribos urbanas *headbangers* e com a cena *underground*, no início da comunidade havia uma desconfiança de outras igrejas evangélicas, por não aceitarem esses jovens adeptos do *rock* pesado em seus templos. Embora as práticas religiosas sejam em muito parecidas com outras igrejas e comunidades evangélicas tradicionais, havia na Caverna a socialização e aceitação de grupos que muitas vezes seriam marginalizados no contexto religioso e na sociedade. Ali esses jovens ligados à tribo urbana *headbanger*, podiam expressar sua espiritualidade na sua própria linguagem e cosmovisão.

Os laços sociais ultrapassam as formas instituídas e se criam e recriam nos encontros. Para Maffesoli, as elaborações do divino são sociais. Elas se potencializam e se dinamizam na partilha, nas situações de vida mais corriqueiras, ou seja, ocorrem no encontro com o outro. "Entretanto, é bom lembrar que o divino é oriundo das realidades quotidianas, que ele se elabora, pouco a pouco, na partilha dos gestos simples e rotineiros. É nesse sentido que o *habitus* ou o costume servem para concretizar, para *atualizar* a dimensão ética de toda a sociedade." (Maffesoli, 2010, 61). Não somente o hábito fomenta a dimensão ética da sociedade, mas também a ajuda mútua, que se fundamenta na proximidade, no contato, no simples momento de estar juntos, no partilhar das mesmas ideias e atitudes. "Podemos, então, dizer que a ética é, de certa forma, o cimento que fará com que diversos elementos de um conjunto dado formem um todo." (Maffesoli, 2010, 53).

A socialização nas tribos *headbanger* estrutura-se com o *rock* que é produzido e consumido na socialidade do grupo. Jovens, que muitas vezes estariam à margem de seus direitos na sociedade, utilizam esse estilo musical, não apenas como uma função de entretenimento, mas como instrumento de denúncia e reinvindicação de seus direitos básicos. Esses jovens são atraídos à Comunidade Caverna de Adulão, justamente pela proximidade e aceitação de expressões culturais em linguagem própria nas práticas religiosas. Como também pela nova maneira de escolha, que possibilita de forma eletiva, a que tribo ou círculo religioso pertencer na pós-modernidade. A dimensão social e a possibilidade das relações interpessoais é o que passa a dar sentido à vida em comunidade. "Mais do que a pureza da doutrina, é o viver e o sobreviver juntos que preocupa as comunidades de base." (Maffesoli, 2010, 109).

Nessa abertura para novas possibilidades e maneiras *diferentes* da manifestação religiosa, a Comunidade Caverna de Adulão se apropria e se amolda à cultura para comunicar o Evangelho às mais variadas tribos urbanas. Conforme descrito por Maffesoli: "Com efeito, o que tende a predominar nos momentos de fundação é o pluralismo das possibilidades, a efervescência das situações, a multiplicidade das experiências

e dos valores, tudo aquilo que caracteriza a juventude de homens e das sociedades." (Maffesoli, 2010, 117-118). Percebemos que as mais variadas experiências humanas contribuem para a construção dos laços sociais. Para Maffesoli, a religião é também um fator importante na construção do laço social, pois ela aglutina as pessoas em torno do mesmo pensamento e sentimento. Ainda de acordo com o sociólogo, a religião é fundamental para a sociabilidade, pois "a religião, aqui, é aquilo que liga. E ela liga porque existe o ombro a ombro, porque há a proximidade física." (Maffesoli, 2010, 74).

Os agrupamentos sociais e religiosos como no caso da Comunidade Caverna de Adulão, ultrapassam as fronteiras das tradições e das instituições sociais para mergulhar na dimensão comunitária de ligação ou religação das pessoas. "O *ethos* comunitário designado pelo primeiro conjunto de expressões remete a uma subjetividade comum, a uma paixão partilhada, enquanto tudo o que diz respeito à sociedade é essencialmente racional." (Maffesoli, 2010, 110).

O *rock* e a religião adaptam-se às mais diversas culturas em que são inseridos, o que pode proporcionar aos jovens a possibilidade de utilizá-los em suas construções culturais. Como vimos, para Durkheim, a religião tem o poder de unir todos os membros do grupo em coletividade. "Os indivíduos que a compõem se sentem ligados uns aos outros pelo simples fato de terem uma fé comum. Uma sociedade cujos membros estão unidos pelo fato de conceber, da mesma maneira, o mundo sagrado e suas relações com o mundo profano, e de traduzir essa concepção comum em práticas idênticas é o que se chama de igreja." (Durkheim, 1989, 75-76).

Portanto, a adesão dos jovens à Comunidade Caverna de Adulão pode estar atrelada a pontos comuns e às práticas idênticas dos jovens. Nesta comunidade, a religião e o *rock* possibilitaram a socialização com o culto de forma contextualizada e livre aos seus participantes. O que poderia ser uma manifestação religiosa nos moldes tradicionais das igrejas evangélicas e protestantes, aqui ocorre com a música *rock* e as mais variadas tribos urbanas que se juntam para expressar sua espiritualidade de forma alternativa. O que abre possibilidades para novas práticas religiosas e cultos em nossos dias, que se manifestam de maneiras diferentes ao se apropriarem de elementos culturais, que antes não eram utilizados.

APROPRIAÇÃO DE ELEMENTOS CULTURAIS PARA UMA PRÁTICA RELIGIOSA CONTEXTUALIZADA

Verificamos que não há como desenvolver uma prática religiosa sem observar e se apropriar dos elementos culturais e do cotidiano humano. Essa prática só pode ser fértil quando não está divorciada e alienada das diversas áreas da vida. Sua plenitude ocorre quando as práticas religiosas

e as construções culturais estão em constante diálogo. Este diálogo com os segmentos da sociedade sinaliza para uma religião contextualizada, aberta, viva e dinâmica. A cultura está em constante transformação, a vida humana só tem sentido quando conseguimos construir e transformar a cultura, com as mais diversas formas e significações.

Na visão de Tylor, "Cultura ou Civilização, tomada em seu mais amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade." (Tylor, 2005, 69). Tudo que o ser humano constrói ou cultiva na cultura acaba por se estabelecer posteriormente pela vivência e prática social. Dentre as várias áreas que Tylor aponta, destacam-se aqui as crenças e a arte. Ambas, remetem à construção cultural com o *rock* como manifestação religiosa e elemento de uma prática espiritual alternativa na tribo urbana *headbanger* entre os jovens da Comunidade Caverna de Adulão.

A definição de Tylor mostra que a cultura é edificada com os conhecimentos que são adquiridos socialmente. Maffesoli sinalizou para as duas culturas dentro de uma mesma cultura. De um lado ele mostrou os "proprietários da sociedade" como "poder instituído", que têm o poder de decisão e mudança. Por outro lado, ele mostrou a "potência instituinte", que fica à margem da tomada de decisões e assim do poder. "Em suma, o *poder* instituído, sob suas diversas formas: cultural, religiosa, social, econômica, contra a potência instituinte" (Maffesoli, 2010, 01). Maffesoli, expõe a tensão dentro da cultura referente às manifestações culturais. O que não é aceito pelo poder instituído, pode ser sufocado como foi com o *rock* e as tribos urbanas *headbanger* décadas passadas. Isto pode acontecer até mesmo dentro do contexto religioso como foi com a banda californiana *Stryper*, que mesmo sendo cristã sofreu inúmeros preconceitos na sociedade e até mesmo de grupos religiosos no seu próprio país, os Estados Unidos. Isso devido à utilização do título do disco: *To hell with the devil* e de um pentagrama na capa desse mesmo disco em 1986.

> Nem mesmo a banda de metal cristão Stryper foi poupada do fervor dos donos da verdade. A banda refez voluntariamente a arte de seu disco de 1986, *To hell with to the devil*, por causa de controvérsias sobre a capa inspirada no Novo Testamento: "Nós recebemos rajadas dos cristãos que pensavam que pusemos um pentagrama lá só pelo prazer de colocar um pentagrama", conta o vocalista do Stryper, Michael Sweet. "Um dos anjos havia arrancado um cordão do pescoço de Satã e arremessado longe, e isso era o pentagrama. As pessoas interpretam equivocadamente, e então, para evitar controvérsias e problemas em potencial, fizemos uma capa toda preta, só com o logo do Stryper." (Christe, 2010, 159-161).

A amplitude nas formas de socialização com a pluralidade e diversidade de vida no contexto citadino, possibilitam a abertura e aceitação de

cosmovisões culturais na pós-modernidade. A cultura compreende todas as possibilidades de enriquecimento intelectual e do aprendizado que serão construídos por toda a vida do indivíduo. Esse indivíduo no ambiente cultural terá suas lacunas preenchidas nas representações dos vários papéis sociais. A religião como uma parte do grande mosaico cultural, possibilita manifestações religiosas que absorvam elementos culturais com novos sentidos e significados. Em torno da construção cultural como espaço de alteridade os jovens encontram a possibilidade de fusão do *rock* com a religião. Outro aspecto que facilita o uso de elementos como o *rock* na prática religiosa na comunidade é a abertura para a diversidade de culturas. No entanto, a fusão e abertura podem não ocorrer quando comunidades e igrejas se fecham em suas reflexões teológicas e culturais, não observando a riqueza e a diversidade cultural, proporcionadas pelas várias cosmovisões na atualidade. Essa riqueza da diversidade para Maffesoli tem solo fértil com o tribalismo pós-moderno. "O quotidiano e seus rituais, as emoções e paixões coletivas, simbolizadas pelo hedonismo de Dionísio, a importância do corpo em espetáculo e do gozo contemplativo, a revivescência do nomadismo contemporâneo, eis tudo que acompanha o tribalismo pós-moderno." (Maffesoli, 2010, 03).

O tribalismo pós-moderno, com o arcaísmo[15], volta à fonte, às bases e ao primitivo, ao mesmo tempo passa pela vitalidade da vida. Podemos observar aqui uma correlação do arcaísmo com o nome Caverna de Adulão, que dá origem à comunidade em Belo Horizonte. A menção à caverna de Adulão encontra-se no Antigo Testamento[16]. Este texto bíblico mostra a fuga de Davi para a caverna de Adulão fugindo do rei Saul. Posteriormente, cerca de 400 homens que estavam marginalizados e oprimidos se juntaram a Davi, que se tornou líder deles. No contexto bíblico e na Comunidade Caverna de Adulão hoje, observamos que ambos, são lugares de refúgio, refrigério, cura e aceitação das diferenças. Jovens que não se encaixavam nos padrões das igrejas evangélicas tradicionais, acabam vendo na Caverna um lugar de encontro, de pertencimento com os iguais e de afeto. A contracultura[17] se estabelece ali com a socialização que vai na contramão de muitas igrejas cristãs e também da sociedade atual.

Do mesmo modo que Davi partilhava das mesmas emoções e sentimentos com os que foram com ele para a caverna de Adulão, isso também ocorre

15. Maffesoli (2010, 07) tem "mostrado que se podia caracterizar a pós-modernidade pelo retorno exacerbado do arcaísmo." Ainda de acordo com Maffesoli, o arcaísmo causa um certo incomodo aos observadores sociais, que buscam um progresso linear e seguro, ao passo que o arcaísmo é um regresso que para ele caracteriza: *O Tempo das Tribos*. Esse regresso é um retorno em espiral de valores arcaicos unidos ao desenvolvimento tecnológico.
16. "Davi fugiu da cidade de Gate e foi para a caverna de Adulão. Quando seus irmãos e a família de seu pai souberam disso, foram até lá para encontrá-lo. Também se juntaram a ele todos os que estavam em dificuldades, os endividados e os descontentes; e ele se tornou o líder deles. Havia cerca de quatrocentos homens com ele." (1Samuel 22. 1-2).
17. A contracultura parte do princípio da rejeição e do questionamento dos valores e práticas da cultura dominante da qual fazem parte.

hoje com as tribos urbanas espalhadas pelas cidades, que se aglutinam nos compartilhamentos, sentimentos partilhados e de pertencimento, no estar juntos e na sociabilidade. Neste aspecto é bom lembrar que Maffesoli utiliza o termo tribo de forma pioneira. “Em uma época em que isso não era moda, propus a metáfora da ‘tribo’ para observar a metamorfose do vínculo social.” (Maffesoli, 2010, 04). As mudanças no vínculo social pós-moderno, de acordo com Maffesoli, ocorrem com duas raízes essenciais. “De um lado, o que salienta os aspectos ao mesmo tempo ‘arcaicos’ e juvenis do tribalismo. De outro, o que salienta sua dimensão comunitária e a saturação do conceito de Indivíduo. Eis, parece-me, as duas raízes do tribalismo pós-moderno.” (Maffesoli, 2010, 05).

Podemos notar que o retorno dos jovens ao arcaico, a busca por uma dimensão comunitária e a saturação do conceito de indivíduo, já sinalizam para descrença e insatisfação desses jovens com as instituições vigentes contemporâneas. O que possibilita a leitura e releitura de fases anteriores da cultura a procura de estabilidade ou maturidade da organização social em suas mais diversas áreas.

Ainda de acordo com Maffesoli, o arcaísmo aponta para a riqueza da dimensão comunitária, que ocorre no encontro com o outro, com o diferente, e quebra o domínio do individual e do privado. “Esta é a lição do ‘arcaísmo’ pós-moderno: torna-se a representar, em todos os domínios, a *paixão comunitária*. Podemos nos defender dela, ofender-nos com ela, negá-la, proteger-nos dela, pouco importa; a tendência que nos empurra em direção ao outro, que nos incita a imitá-lo, está presente.” (Maffesoli, 2010, 15). O que Maffesoli chamou de “arcaico”, podemos ver entre as tribos juvenis na atualidade com os movimentos que se estabelecem como contraculturais, com a cena alternativa e *underground*. Ambas, também sinalizam para a fertilidade da vida comunitária e queda do individualismo. “Nesse sentido, antes de ser político, econômico ou social, *o tribalismo é um fenômeno cultural*.” (Maffesoli, 2010, 06).

A Comunidade Caverna de Adulão traduz tanto o aspecto arcaico e juvenil do tribalismo, quanto aponta a dimensão comunitária e o declínio do individualismo em suas práticas religiosas. A comunidade manifesta sua prática religiosa de forma aberta e possibilita a utilização do *rock* como elemento cultural na linguagem juvenil na tribo urbana *headbanger*. Também possibilita práticas religiosas na pós-modernidade, que vão além das igrejas evangélicas *tradicionais*. Com as *novas* formas ou práticas religiosas esses jovens sinalizam para uma espiritualidade alternativa com novas roupagens, leituras, releituras e linguagens que sejam acessíveis para manifestar a sua religiosidade de forma aberta e contextualizada.

Com o ritual, suas repetições e com o culto, os jovens expressam sua religiosidade e tornam os laços internos da tribo mais fortes. Conforme Durkheim: "os ritos são regras de comportamento que prescrevem como o homem deve se comportar com as coisas sagradas." (Durkheim, 1989, 72). Isso sinaliza para o comportamento ético do grupo, diante do sagrado ou das práticas religiosas. Ainda de acordo com Durkheim uma religião pode diversificar ao utilizar elementos da cultura no qual está sendo inserida. Ela se apresenta como um todo, mas é formada por partes diferentes, com cada indivíduo, suas experiências e subjetividades. "[...] uma religião não se fixa necessariamente em única e mesma ideia, não se reduz a princípio único que, mesmo diversificando-se conforme as circunstâncias às quais se aplica, seria, no fundo, sempre idêntico a si mesmo: trata-se de um todo formado de partes distintas e relativamente individualizadas." (Durkheim, 1989, 72-73).

O cristianismo exemplifica a religião que se amolda às circunstâncias e culturas diversas por onde passa, em que o todo é formado por partes diferentes. Onde o cristianismo foi introduzido, ele utilizou os elementos da cultura, a começar pela língua, para se expressar e se fazer inteligível aos fiéis. A Comunidade Caverna de Adulão, em sua prática religiosa, também se apresenta como uma dessas partes e diferencia-se pela utilização de elementos da cultura como o *rock*. Embora seja uma igreja como muitas outras espalhadas pela cidade de Belo Horizonte, ela desenvolve uma religiosidade que se amolda à linguagem e à necessidade desses jovens. A alteridade e a responsabilidade dos membros da igreja para com os jovens e a sua sociabilidade é o que importa para as tribos que aderem à comunidade.

As práticas religiosas na comunidade se estabeleceram com a socialidade dos jovens das tribos urbanas e também com as pessoas de várias idades. Essa formação heterogênea mostra a diversidade da religião como um grande mosaico, onde as partes, representadas por cada indivíduo, compõem esse grande mosaico e estabelecem ali a socialização entre todos os membros da comunidade. Para Durkheim, essa diversidade de grupos afins não ocorre pela concordância espontânea e preestabelecida, mas acontece por uma mesma força que impulsiona os indivíduos na mesma direção. "Se todos os corações vibram em uníssono, não é por causa de uma concordância espontânea e preestabelecida; é porque uma mesma força os move no mesmo sentido. Cada um é arrastado pelos outros." (Durkheim, 2011, 37).

Durkheim mostra uma vibração dos grupos que se movem no mesmo sentido e um *contagia* o outro dentro do grupo maior. Maffesoli observa que o sentimento de pertencimento, o afeto e o estar juntos, para compartilhar as mesmas emoções é a força que move as tribos urbanas no

mesmo sentido. Esse compartilhar das mesmas emoções, gostos e afetos, gera uma concordância, uma força motriz entre os indivíduos nas suas práticas sociais e pode ser observada na Comunidade Caverna de Adulão, nas práticas religiosas desenvolvidas pelos jovens que ali se socializam. Ainda de acordo com Durkheim (1989, 73) a religião é um "todo formado de partes distintas e relativamente individualizadas." Nesse aspecto, na religião os *diferentes* se socializam por algum ponto em comum, ou seja, algo que possa uni-los como uma "tribo" na metáfora proposta por Maffesoli, o que não desfaz a individualidade de cada parte que compõe o todo.

Partindo desse princípio, consideramos que mesmo que as práticas religiosas da comunidade, provoquem algum *estranhamento* para as igrejas tradicionais com sua forma diferente em comunicar a Palavra de Deus a grupos marginalizados, entre eles, os jovens que estão nas tribos urbanas *headbanger* com o *rock*, essas práticas acabam garantindo seu lugar na sociedade contemporânea. Para esses jovens o que é importante são os relacionamentos pessoais e interpessoais. Ao adaptar a mensagem à necessidade dos jovens, cada membro se vê como uma pequena parte, com seu pequeno relato que se encaixa e que faz sentido em um relato maior. Dessa forma, esses jovens, que de outra forma não poderiam expressar sua espiritualidade em linguagem própria, encontram ali a possibilidade para isso. A comunidade se apropria do *rock* como um dos elementos culturais e a prática religiosa aqui, se estabelece como uma *parte* de um todo que formam também as outras igrejas protestantes e evangélicas.

Percebemos que na manifestação religiosa, as igrejas protestantes podem ser vistas como centro organizacional por serem tradicionais ou históricas, mas há também a manifestação periférica de Ministérios, Igrejas e Comunidades que desenvolvem suas práticas religiosas de forma mais livre e espontânea atualmente. Essa espontaneidade aponta para manifestações religiosas que tem o poder e liberdade de criar, amoldar e transformar suas práticas religiosas com a adesão de elementos próprios da cultura, como a música *rock*.

Assim, com a grande diversidade atual, a manifestação e as práticas religiosas propagam-se e desenvolvem-se em situações e lugares que para muitos líderes religiosos e suas respectivas instituições, seriam impensadas, "[...] e não existe religião por mais unitária que possa ser que não reconheça pluralidade de coisas sagradas." (Durkheim, 1989, 73). No pensamento de Durkheim a religião reconhece que o campo das coisas sagradas é muito vasto.

Observamos que não só a religião tem essa amplitude dentro da cultura. Outros elementos culturais também têm uma produção e consumo muito grande. A música é um exemplo dessa vastidão da produção cultural, que

pode variar entre cidades, estados e países. Na perspectiva da cultura *underground* há uma grande rede de significados para os jovens que nela se socializam, pois utilizam elementos culturais para dar sentido às próprias práticas do grupo.

Ao partilhar o que é produzido pela tribo urbana, com os mesmos gostos, sensações, ideais e gestos, os jovens se unem pelo fato de estar juntos e pelo sentimento de pertencimento. Assim, a cultura *underground* sedimenta-se no ritual e na repetição da produção juvenil, que gera uma identidade e a sociabilidade própria. A comunidade exaure todas as suas forças na criação e recreação dos limites do grupo, com a união da ética comunitária e da solidariedade. Estas acabam desenvolvendo o ritual, que pela sua repetição dão segurança à comunidade.

> A comunidade, por sua vez, esgota sua energia na própria criação (ou, eventualmente, recreação). Isto é o que permite estabelecer um laço entre a ética comunitária e a solidariedade. Um dos aspectos particularmente marcantes dessa ligação é o desenvolvimento do ritual. Como sabemos, este não é, propriamente, teleológico, isto é, orientado para um fim, pelo contrário, ele é repetitivo e, por isso mesmo, dá segurança. Sua única função é reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo. (Maffesoli, 2010, 47).

Conforme demonstrado por Maffesoli, a criação de uma comunidade, se estabelece também na recreação, ou seja, ela se estrutura pelo simples prazer em fazer algo junto, que gera o convívio social amalgamado do grupo. Percebemos no *rock* e na religião, aspectos claros das construções culturais que homens e mulheres estabelecem no mundo, e em cada contexto de vida específico. Do mesmo modo que há uma sociabilidade em torno do *rock* como estilo musical entre os jovens que estão nas tribos urbanas, há também a sociabilidade na religião. Conforme relata Durkheim: "As crenças propriamente religiosas são sempre comuns a determinada coletividade que faz a profissão de aderir e de praticar os ritos ligados a elas. Elas não são apenas admitidas a título individual, por todos os membros dessa coletividade; são coisas do grupo e constituem a sua unidade." (Durkheim, 1989, 75).

Sem a socialização entre as pessoas e os grupos não haverá hábitos, costumes e o estabelecimento da cultura. A religião, as tribos urbanas e qualquer outra forma de socialidade, ocorrem pela adesão e pela prática em unidade. A utilização de elementos da cultura, na manifestação religiosa na Comunidade Caverna de Adulão, ocorre, pela aceitação à manifestação dos jovens com o *rock* e as tribos urbanas. A pós-modernidade abre a possibilidade para aceitar a diferença, assim como a utilização das várias formas de linguagens, leituras e releituras, possibilitam construções e apropriações de elementos culturais que acabam sendo incorporados lentamente às práticas religiosas.

Poderíamos sintetizar a cultura descrita por Tylor (2005) como um conjunto de aprendizados nas mais variadas áreas humanas, no qual o ser humano está em constante aprendizado. Embora Maffesoli (2010) tenha apontado para duas culturas dentro da cultura, com o *poder instituído* e com a *potência instituinte*, esta última para ele é a que fomenta as socializações com o sentimento de estar juntos, pertencimento, partilha, emoções, gostos e as mesmas sensações. A cultura poderia assim, ser estabelecida como toda a produção e acumulação de conhecimento de um povo, nação, etnia, grupo ou comunidade.

O *rock* e a religião como elementos construídos culturalmente, podem transformar-se e amoldar-se às mais diversas culturas e costumes. Ambos renascem, ressurgem, ressuscitam a cada dia com novas formas, linguagens e misturas. Em garagens, pequenas lojas, galpões, estádios e para públicos de milhares de pessoas. No entanto, não é a grandeza que tais manifestações podem gerar que nos chamam a atenção, mas sim a construção de algo que até então era impensado, a saber, *rock* e religião. Assim, podemos ver que a pós-modernidade abre possibilidades para uma manifestação cultural e religiosa contextualizada para aqueles que as recebem. O *rock*, as tribos urbanas, a cena alternativa e *underground* lembram em muitos aspectos a religião. Todas estas manifestações estão carregadas de paixão, devoção e têm grande caráter apologético para os seus membros. Além de serem encarnadas na vida cotidiana, também são vividas e transmitidas de geração para geração de forma cultual. Isso acontece pelo indivíduo não viver ilhado e também por estar ligado a uma rede cultural que é muito ampla. “Isso posto, redescobrimos que o indivíduo não pode existir isolado, mas que ele está ligado, pela cultura, pela comunicação, pelo lazer e pela moda, a uma comunidade.” (Maffesoli, 2010, 140).

Observando o nascimento do *rock*, notamos que ali já estava a fonte de uma música sagrada e profana com o *blues* e o *gospel*, em ambos os casos essa música representou um grito de liberdade contra todo tipo de injustiça e opressão. Os efeitos contestatórios do *rock* ecoaram nas décadas subsequentes, a começar com a juventude em 1950 com o “*rock’n’roll*” e a geração “*baby boom*” com o pós-Segunda Guerra Mundial, o que gerou outras evoluções dentro do próprio *rock*, com o *heavy metal* e seus subgêneros até os nossos dias. Deixando o *rock* cada vez mais pesado, rápido, agressivo e ruidoso, com o *heavy metal*, *thrash metal*, *death metal* e o *black metal*. As culturas juvenis tornaram-se mais livres e os jovens passaram a ter mais autonomia em suas construções culturais nos países ocidentais.

Anteriormente, relatamos que o termo “tribo” foi proposto por Maffesoli como metáfora, e observava as transformações do vínculo social. Entretanto, para Pais (2004, 10), a utilização do termo “tribo” pode causar algum

tipo de preconceito, ao criar uma "etiqueta" que se transforma em rótulos que são aplicados aos jovens. Esses jovens podem não se identificar com a etiqueta imprimida a eles. Ainda correm o risco de serem confundidos com grupos juvenis que estão em conflito com a lei como "bandos" e "gangs". Assim, podem sofrer algum tipo de preconceito por rótulos que são criados para algumas tribos. "Os jovens são o que são, mas também são (sem que o sejam) o que deles se pensa, os mitos que sobre eles se criam. Esses mitos não refletem a realidade, embora a ajudem a criar." (Pais, 2004, 11).

Magnani (2005, 175) observa as limitações do termo "tribos", pois ele é usado nos estudos tradicionais de etnologia para laços mais profundos e duradouros, como clãs, tribos, segmentos e grupos locais. Porém, para os jovens o termo significa justamente o contrário, ou seja, uma fragmentação e uma postura contra a cultura de massas.

De acordo com Pais, o próprio termo "tribo" já carrega em si a ideia de atrito, resistência e oposição. "Com efeito, tribo é um elemento de composição de palavras que exprime a ideia de atrito (do grego *tribé*), isto é, a resistência de corpos que se opõem quando se confrontam. Esta dimensão de resistência grupal, substantivamente ligada à ideia de atrito, encontra-se presente no fenômeno das tribos urbanas." (Pais, 2004, 12).

Nesse sentido percebemos que os jovens nas tribos urbanas *headbangers*, ainda hoje, utilizam o *rock*, como elemento cultural em suas contestações aos poderes instituídos. Apesar de usar a metáfora da "tribo" para designar as transformações do tempo vigente, Maffesoli entende que ela não dá conta de expressar com segurança este conceito.

> Há, reconheço, um verdadeiro paradoxo: indicar uma direção garantida com "palavras" não tendo, de modo algum, a segurança do conceito. [...] Talvez seja preciso saber aceitar, e viver, esse paradoxo. [...] é preciso saber se contentar com as metáforas, analogias, imagens, todas coisas vaporosas, que seriam os meios menos piores possíveis para dizer 'o que é', o que está em estado nascente. (Maffesoli, 2010, 04-05).

Ao utilizar o termo *tribos urbanas*, pensamos na questão metafórica proposta por Maffesoli, que demonstra as transformações nos vínculos sociais, com o sentimento de pertencimento e de estar juntos, o afeto, as paixões e as devoções comunitárias entre os jovens que se aderem à essas tribos. Outro fator para o uso desse termo, ocorre pelos membros da Comunidade Caverna de Adulão se auto denominarem como uma tribo do *rock*, quando do início da comunidade, e hoje se intitulam como uma tribo mais heterogênea e aberta à diversidade cultural. Ressaltamos que não só as manifestações culturais na comunidade são desenvolvidas de

forma contracultural. As pregações, a liturgia, o evangelismo[18], a participação dos membros e dos pastores na vida da comunidade, mostram um formato diferente das igrejas evangélicas e protestantes tradicionais. No qual os jovens e toda comunidade constroem suas práticas religiosas de forma mais orgânica, aberta e contextualizada.

Esses jovens criam com o *rock* sua própria estética, ideologia e postura diante do mundo e sinalizam para o atrito e oposição com a cultura de massas. A começar pelo fato de utilizarem uma linguagem diferenciada no grupo e na produção musical com vocais executados de forma gutural e uma sonoridade rápida, agressiva e muito ruidosa. O vestuário extravagante também demonstra esse atrito e oposição com o que é convencionalmente definido pela cultura de massas. "A confiança que se estabelece

18. Ressaltamos que o evangelismo no início da Comunidade Caverna de Adulão, está intimamente ligado às tribos urbanas *headbangers* e a recém formada cena *underground* secular. A cidade de Belo Horizonte em meados da década de 1980, experimentava uma explosão da cena *underground* com a criação de muitas bandas de *heavy metal* e seus subgêneros. Nessa ebulição cultural da capital mineira em relação ao *rock* em 1991, um grupo de jovens se reúne para trocar informações sobre músicas e bandas estrangeiras de *rock* cristão. Esse grupo sente a necessidade de evangelizar seus antigos amigos da cena alternativa e *underground* e assim, passam a orar pedindo a Deus um pastor identificado com a subcultura do *rock* pesado. Em 1992 esse grupo troca algumas correspondências com o pastor Fábio de Carvalho, que morava em Londrina no Estado do Paraná. Em julho desse mesmo ano o pastor Fábio e sua família mudam-se para Belo Horizonte. Nessa época surgem as primeiras bandas de *White Metal* do Brasil, entre elas: *Saved*, Razão e *The Joker*. O grupo consegue a permissão para fazer os *shows* com essas bandas no salão da Comunidade Atos, que estava situada à rua Levindo Lopes, na Savassi, aos sábados. Esse evento ganha o nome de Refúgio do *Rock*. Devido ao crescimento do grupo e da demanda criada, o pastor Fábio começa a liderar o Ministério Santuário, criado para discipular os integrantes das bandas recém estabelecidas e também evangelizar a juventude ligada a tribo urbana *headbanger*. Posteriormente, são criados grupos de crescimento com reuniões semanais nas casas, com a finalidade de comunhão entre os jovens e para estudo bíblico. Já no ano de 1993 surgem mais bandas e cresce a agenda de *shows*. Em abril desse mesmo ano, um grupo de 12 jovens da Igreja Apostólica Renascer em Cristo, de São Paulo, visitam Belo Horizonte para conhecer o Ministério Santuário. Dessa visita e das experiências presenciadas surgiu a banda paulista Antidemon. Em setembro os pastores Fábio e Geraldo viajam para São Paulo, onde assistem à apresentação da banda norte-americana Bride, no evento SOS da Vida promovido pela Igreja Apostólica Renascer em Cristo. Em 1994, o grupo estreita relações com outros ministérios cristãos, como a JOCUM (Jovens Com Uma Missão) e *Hippies* de Cristo. O ano de 1995 foi crucial para o que viria ocorrer com o *underground* cristão em Belo Horizonte. Em janeiro o pastor Fábio desliga-se da Comunidade Atos e algum tempo depois o pastor Eduardo também se desliga da mesma. O pastor Fábio tenta levar aquele rebanho para alguma igreja, mas as poucas que aprovavam este tipo de trabalho com jovens ainda tinham dificuldade de entender e conviver com a cultura alternativa e *underground* cristã. Aqui há uma percepção em reconhecer aquele grupo não mais como ministério de uma igreja, mas como igreja, então o pastor Fábio convida o pastor Eduardo para que ambos pastoreiem e depois de um tempo ele aceita o convite. Em junho, em uma garagem de uma casa do bairro Cruzeiro, acontece o primeiro culto da nova igreja, formada por dois grupos distintos. O pastor Fábio com seu rebanho *underground* e o pastor Eduardo com seu rebanho *convencional*. Nessa época houve uma preocupação em não colocar um nome na nova comunidade, isto para não criar uma nova *denominação* ou *movimento*, dessa forma, a comunidade era mencionada informalmente como *Comunidade da Garagem*. Em se tratando de evangelismo, pelo fato do pastor Fábio trabalhar com o *underground*, ele era mais presente com o público juvenil. Isso possibilitava sua articulação com várias tribos urbanas, e não apenas as tribos urbanas *headbangers*, com o *rock* e o *heavy metal*, mas também com outras tribos urbanas que se socializavam em torno do teatro, cinema, *skate*, esportes, tatuagens, música em geral e outras situações que gerassem pertencimentos. Mesmo que isso fosse uma simples forma de parar para passar tempo juntos, para ver um filme ou ir aos *shows* de bandas preferidas desses jovens e adolescentes.

entre os membros do grupo se exprime por meio de rituais, de signos de reconhecimento específicos, que não têm outro fim senão o de fortalecer o pequeno grupo contra o grande grupo." (Maffesoli, 2010, 159).

O ritual ocorre com a repetição e, embora as tribos pareçam ser desestruturadas, contestatárias e subversivas, "a referência ao ritual sublinha que a qualidade essencial da resistência dos grupos e da massa é a de ser mais ardilosa do que ofensiva." (Maffesoli, 2010, 159-160). Na resistência à cultura de massa que é estabelecida como padrão a ser seguido, as tribos urbanas podem sofrer alguma depreciação e preconceito, com o rótulo e o estigma que são dados aos seus membros. "Não é certamente por acaso que muitos grupos de jovens levam com o apodo de tribo. É que as suas condutas são vistas como desalinhadas, confrontativas, exóticas." (Pais, 2004, 13).

Mas, justamente a não aceitação da tribo pelo que é imposto como padrão cultural pela cultura de massas, que podemos ver o sentimento de pertencimento, o convívio e o sentimento de estar juntos. Nesse aspecto, as tribos unem os jovens que têm as mesmas sensações, emoções, interesses e ideais. "Se os indivíduos que integram algumas tribos urbanas se distanciam de determinados padrões sociais, não é propriamente com o objetivo de se isolarem de tudo o que os rodeia, mas para se reencontrarem com grupos de referência mais próximos dos seus ideais." (Pais, 2004, 17).

Essa sociabilidade ocorre no *olho no olho* como as relações horizontais com os grandes fluxos de pequenas tribos.

> Quando observamos com atenção, esse ombro a ombro indistinto, que se assemelha às peregrinações animais, é, de fato, constituído por uma multidão de pequenas células que entram em interação. Ele é, igualmente, pontuado por uma série de reconhecimentos, de pessoas e de lugares, que fazem desse caldo de signos de cultura um conjunto bem ordenado. (Maffesoli, 2010, 168).

Podemos observar que a Comunidade Caverna de Adulão utiliza elementos culturais como o *rock* em suas práticas religiosas. Mesmo que tais práticas pareçam contrárias à grande maioria das igrejas evangélicas tradicionais, as práticas da tribo urbana *headbanger* com o *rock* e a religião têm o poder de unir os contrários. "As tribos e suas lutas, a forte interdependência que constitui essas tribos, e ao mesmo tempo a necessidade de um Deus que una os contrários, eis aí o quadro epistemológico-mítico no qual se insere a dialética "do amor e do afastamento" que parece ser a base de toda estruturação social." (Maffesoli, 2010, 185).

Portanto, o que percebemos nas práticas religiosas da Comunidade Caverna de Adulão e na espiritualidade alternativa desenvolvida pelos jovens ali, é que há uma abertura para a apropriação dos elementos culturais das

tribos urbanas *headbangers*. O que sinaliza para uma prática religiosa contextualizada, que respeita e aceita a manifestação desses jovens.

IGREJAS E COMUNIDADES *UNDERGROUNDS*: NOVOS MODELOS ECLESIAIS?

Para falar de igrejas e comunidades *undergrounds* ou de *novas* formas eclesiais na atualidade, fizemos a seguinte pergunta. *Igrejas e Comunidades Undergrounds: novos modelos Eclesiais?* Com este questionamento, buscamos entender como se deu a construção da relação religião e cultura de modo prático com a experiência dos jovens que gostavam de *rock* e estavam nas tribos urbanas *headbangers*, na Comunidade Caverna de Adulão. Posteriormente, observamos se ali havia a ocorrência de um novo modelo de igreja.

Percebemos que a Comunidade Caverna de Adulão em Belo Horizonte, se consolidou como uma comunidade cristã, que utilizava elementos da cultura, entre eles a religião e o *rock*, com a sociabilidade dos jovens das tribos urbanas. Notamos que nem sempre essa relação entre a religião e o *rock* foi tão harmoniosa, com os conflitos que se intensificaram ainda mais contra as bandas de *heavy metal* e seus subgêneros. No documentário Metal: A Headbanger's Journey (2005), apresentado pelo antropólogo canadense Sam Dunn, que se tornou fã do *heavy metal* quando ainda tinha 12 anos é mostrado sua jornada pelo mundo, captando diversas opiniões e perspectivas sobre o gênero musical conhecido como *heavy metal*. Ele pesquisou as suas origens, temáticas, estéticas, visuais, posturas e atitudes, bem como as controvérsias, e as razões pelas quais tanto é admirado e amado por diversos jovens, adolescentes e pessoas de várias idades pelo mundo.

Neste documentário Dunn, mostra que em 1986 o *heavy metal* se tornou a música mais popular no mundo inteiro com milhões de adeptos e na época da sua jornada em 2005, ele tentou entender por que o *heavy metal* sofria tanto preconceito e era discriminado. Como ele relata: "Esta música tem milhões de apaixonados fãs em todo o mundo. Mesmo assim, durante 35 anos tem sido estereotipada, repelida e condenada. Eu sei, por que a tenho defendido desde os meus 12 anos de idade." (Metal, 2005).

O documentário mostra como a caça aos roqueiros e ao *heavy metal* começou nos Estados Unidos em 1984, via Congresso Americano e criação do PMRC *Parent's Music Resource Center*, que traduzindo seria Centro de Recurso Musical dos Pais. A banda *Twisted Sister* foi a primeira a sofrer essa discriminação com a música *heavy metal*. Dee Snider, vocalista da banda foi o primeiro a ser convocado a comparecer ao Congresso, como relatado.

> 1984 foi um ano bastante insensato para o *Twisted Sister*. Ouvíamos coisas sobre este Centro de Pais e Recursos Mu-

> sicais e Tipper Gore, mas sem prestar muita atenção, porque tínhamos protestos de grupos religiosos em cada show. Então para nós era só outro grupo de pais que você sabe, colocava o *Twisted Sister* em sua lista de alvos. (Metal, 2005).

A partir de então, Dunn observou que a discriminação e perseguição contra as bandas de *heavy metal* se intensificavam, pois "o PMRC classificava as canções segundo violência, ocultismo, sexo, drogas e álcool." (Metal, 2005). Nessa mesma direção, Christe mostra que o PMRC tentou atribuir ao *heavy metal* muitos problemas sociais e todo tipo de delinquência juvenil naquela época.

> Respondendo àquilo que alguns viam como crise da música radical, o grupo de militância política Parament's Music Resource Center, ou PMRC, formou-se em 1984, pelo desassossego de Susan Baker, Tipper Gore e muitas outras esposas de conhecidos membros do Congresso. O grupo disseminava a teoria de que as crescentes estatísticas de suicídio e estupro entre adolescentes poderiam ser atribuídas às lascivas letras de rock. (Christe, 2010, 155).

Ainda de acordo com Christe, ocorreu uma expansão dessa perseguição e discriminação contra o *heavy metal* por parte da PMRC, durante o governo do presidente dos Estados Unidos Ronald Reagan, que se propagou para outros setores da sociedade com profissionais de várias áreas de atuação, inclusive líderes religiosos protestantes.

> Ainda assim, a campanha do medo continuou em expansão durante a administração Reagan, na medida em que as audiências do PMRC outorgavam, a autoproclamados conhecedores do ocultismo, o status de profissionais – bizarros caçadores de bruxas dos tempos modernos que faziam palestras nos encontros das associações de pais e professores, encorajavam campanhas para que cartas de protesto fossem escritas e infiltravam-se pelos segmentos jornalísticos da televisão com regularidade alarmante. O trem da alegria estendeu-se em uma procissão de comediantes ressuscitados, policiais aposentados e ministros evangélicos, como Bob Larson, autor de uma séria de obras que atacavam o rock. No seu livro independente, publicado em 1983, *Rock*, Larson alimenta o terror dos ignorantes com advertências improváveis sobre o suposto uso de projeção astral e rituais com sangue de galinha pelo Black Sabbath. (Christe, 2010, 159).

Observando os relatos de Christe sobre a perseguição indiscriminada que acontecia contra o *heavy metal* nos Estados Unidos, por pessoas de toda sociedade que supostamente poderiam formar um tipo de opinião, até mesmo com o crivo da religião, neste caso a evangélica. Hoje não é difícil entender a dificuldade que esse ritmo enfrentava, como também as barreiras que seriam enfrentadas por igrejas e comunidades cristãs que ousassem utilizá-lo em sua liturgia.

No entanto, isso foi o que aconteceu com a Comunidade Caverna de Adulão em Belo Horizonte no contexto brasileiro, menos de uma década depois. Além de utilizar esse ritmo dentro da comunidade nos cultos e eventos evangelísticos, os pastores Fábio e Eduardo também incentivavam a formação de bandas de *rock*, *heavy metal* e seus subgêneros. Isso mostrou uma profunda sensibilidade e respeito pela cultura desses jovens, que além de não serem discriminados ali, ainda poderiam adorar a Deus em sua própria cosmovisão e linguagem. Como também eram incentivados a sair das quatro paredes da igreja, para ministrarem nas ruas praças e lugares inusitados de Belo Horizonte, do Brasil e de outras partes do mundo.

Para Maffesoli, as práticas religiosas podem ajudar na ampliação da sociabilidade, pois estabelecem laços mais estreitos entre as pessoas e isso ajuda a enfrentar as adversidades da vida. "Que a religião (*re-ligare*) seja a expressão de uma socialidade plural, [...], não é de nenhuma forma surpreendente. Com efeito, convém lembrar que antes de institucionalizar-se, com sabida rigidez, as reuniões religiosas servem, antes de tudo, para manter o calor, para cerrar as fileiras diante da dura "ordem das coisas", social ou natural." (Maffesoli, 2010, 185).

Essa socialidade plural que a religião pode proporcionar com o sentimento de pertencimento, e o calor produzido pelo ombro a ombro, também pode ser observada na composição da comunidade. No início o trabalho era voltado para os jovens que estavam nos grupos marginalizados e discriminados na sociedade. Hoje, ela tem como membros, homens, mulheres, crianças e pessoas das mais variadas idades. Observamos também que não se trata de uma nova igreja ou comunidade, mas de práticas religiosas que fazem uso de manifestações culturais variadas, com leituras, releituras e novas formas e significações, que aqui utilizam o *rock* como um elemento cultural juvenil. Antes de prosseguirmos é bom salientar algumas diferenças entre igrejas e comunidades. De acordo com Brakemeier (2004, 49), "*comunidade* é a congregação local, enquanto *igreja* designa um conjunto de comunidades." Ainda de acordo com o autor, igreja e comunidade são sinônimos *neo* testamentários.

> De acordo com o Novo Testamento, porém, igreja e comunidade são sinônimos. A diferença está unicamente na origem etimológica. *Igreja* provém do grego *ekklesia*, que significa *assembleia*, enquanto *comunidade* é termo latino, designando um grupo unido por algo comum. Sob tal perspectiva, viver em comunidade é viver em igreja e vice-versa. Comunidade cristã sempre possui natureza *eclesial*. (Brakemeier, 2004, 49-50).

Outro fator de destaque é que as comunidades estão mais abertas a elementos culturais que as igrejas. Assim, estão mais envolvidas ao que é produzido pela cultura. A comunidade acaba sendo mais receptiva também à cultura pela sua liberdade quanto aos costumes, dogmas e estruturas

eclesiais, que são menos rígidas e engessadas que as igrejas no que tange as mudanças. Muitas comunidades evangélicas que desenvolvem seus trabalhos junto aos jovens, usam tal nomenclatura para se distanciar do formato de igrejas convencionais e terem mais abertura para todo tipo de grupo juvenil. Essas comunidades não estão ligadas muitas vezes as grandes igrejas, históricas ou não, mas são fiéis ao evangelho e estão contidas integralmente à igreja de Deus.

> Isso não impede que as comunidades locais se apresentem em variedade de formas e em coloridos culturais. Elas têm o direito à diferença. Já na primeira cristandade conviviam cristãos de fala hebraica e grega, portanto oriundos de diferentes ambientes. Divergiam as tradições, os costumes, as etnias. Nem sempre a pluralidade cabia numa só organização comunitária. A igreja de Jesus Cristo não pode pretender a uniformidade. Ela precisa adequar-se ao contexto em que vive, articular o evangelho na respectiva cultural, falar a linguagem do povo. É digno de destaque que comunidade cristã não está atrelada a nenhuma cultura específica (cf. 1 Coríntios 9.19s.). Ela pode vestir os *trajes típicos* da respectiva localidade e região. Tem abertura para a multiculturalidade. Congrega gente concreta, de *todas as nações* (Mateus 18.18). (Brakemeier, 2004, 50).

As comunidades locais se estabelecem como solo fértil para as variedades de formas em diferentes ambientes. Essa pluralidade pode ultrapassar a organização comunitária e assim, sinalizar que nenhuma comunidade fique presa a uma cultura específica. Desse modo, o regionalismo é respeitado, com a incorporação dos elementos, próprios de determinados grupos. O que viabiliza a abertura para o multiculturalismo sem cair na tentação de monopolizar ou achatar manifestações que estão fora dos grandes centros urbanos. Verificamos que essas igrejas e comunidades *undergrounds*, que se apropriam de elementos da cultura, como *shows* de *rock* pesado em suas dependências, como a Comunidade Caverna de Adulão e outras comunidades e igrejas que fazem eventos com outros estilos musicais como a música eletrônica, que lembram as *raves* e boates. Elas desenvolvem este tipo de trabalho com os jovens e não estão restritas apenas às grandes metrópoles brasileiras, mas tem se espalhado para vários pontos do Brasil, e chegaram às cidades de pequeno e médio porte.

De acordo com Baggio (1997, 72), a Comunidade S-8 em Niterói no Rio de Janeiro foi a pioneira no Brasil a desenvolver seus trabalhos voltados para os jovens, desafiando os padrões culturais e apoiando bandas com estilos próprios. A comunidade iniciou suas atividades em 1971 com reuniões de jovens que buscavam orientação e tratamento para o uso e abuso de drogas. Vários problemas sociais têm levado comunidades e igrejas a darem respostas ao mundo que está em constante transformação. Observa-se na atualidade um grande crescimento da violência, das drogas, da promiscuidade, por haverem muitas cidades experimentado, em todo o mundo,

uma explosão demográfica, trazendo consigo graves problemas, típicos de grandes metrópoles.

Verificamos que assim como a Comunidade S-8, inúmeras igrejas, comunidades, tanto pequenas como grandes, desenvolvem trabalhos específicos, junto aos jovens que estão nas mais variadas tribos urbanas espalhadas pelas cidades do Brasil. Entre elas destacamos a Comunidade *Metanóia* da cidade do Rio de Janeiro, fundada no final da década de 1990. Ainda nessa década, em 1998, o Projeto 242 começa suas atividades na cidade de São Paulo. Outra comunidade criada em São Paulo foi a Comunidade *Zadoque*, que posteriormente teve o seu nome mudado para *Crash Church Underground Ministry* e abriu também uma comunidade na cidade de Cuiabá no Estado do Mato Grosso. No Paraná, destacam-se a Comunidade Gólgota e a Comunidade Refúgio, ambas começaram suas atividades em 2000. O norte e nordeste do Brasil, merecem ser destacados pelo grande número de comunidades que desenvolvem trabalhos com jovens que estão nas tribos urbanas, entre as tais, destacamos na cidade de Palmas a Comunidade *Zoe* e em Belém, destacamos a Comunidade Altar.

Minas Gerais desponta com inúmeras igrejas e comunidades com trabalhos voltados para os jovens que estão inseridos nas tribos urbanas. Em Uberlândia, destacamos a Comunidade Manifesto Missões Urbanas. Na região do Vale do Aço, na cidade de Ipatinga destacamos a Comunidade Grito de Alerta. No Vale do Rio Doce, em Governador Valadares o destaque é a Comunidade Impacto Urbano. Na Zona da Mata, em Juiz de Fora destacamos a Caverna do *Rock*.

No caso de Belo Horizonte, além de destacar a Comunidade Caverna de Adulão como a mais antiga em atividade e fruto da nossa pesquisa, destacamos também entre outras igrejas e comunidades, a Comunidade Justiça e Retidão, que realiza este tipo de trabalho junto aos jovens que estão nas tribos urbanas *headbanger* na região metropolitana de Belo Horizonte. A efervescência em Belo Horizonte entre as décadas de 80 e 90 com as mais variadas bandas de *rock* pesado já apontava para a capital mineira como celeiro de bandas de *rock*, com seus subgêneros. Esta preocupação é fácil de perceber, pois Belo Horizonte era considerada o celeiro de bandas de estilos como: *Rock Progressivo*, *Rock Popular*, *Heavy Metal*, *Death Metal*, *Thrash Metal*, *New Metal*, *Doom Metal*, *Grind Core*, *Hard Core*, *Crossover*, *Punk Rock*, *Gótico e Grunge*, entre outros.

A banda Sepultura, de Belo Horizonte nos anos 90 foi considerada a maior banda de *rock* pesado do mundo. Na cidade havia também várias bandas de sucesso entre elas: *Overdose*, *Sex Trash*, *Sarcófago*, *Mutilator*, *The Mist*, *Eminence*, *Absoltute Disgrace*, *Chakal* e muitas outras. A cidade, pela grande quantidade de bandas, em 1994 recebe o título de "Capital do *Rock*" na cena

alternativa e *underground* secular. A capital mineira entrava definitivamente no cenário do *rock* mundial com o "BHRIF" (Festival Internacional de Rock de Belo Horizonte). Ocorreu a apresentação de bandas nacionais e internacionais na Praça da Estação e na Serraria Souza Pinto. Este festival foi realizado pela Prefeitura de Belo Horizonte, em parceria com a iniciativa privada, aberto ao público em geral.

A cena alternativa e *underground* cristã também não ficou para trás, com o pioneirismo das primeiras bandas *undergrounds* de *rock* cristão e com o surgimento da Comunidade Caverna de Adulão no início da década de 1990. "Em Minas Gerais, segundo Tibério, surgiram as primeiras bandas *White* metal. O Ministério mineiro de White Metal, conforme informou Tibério, inicialmente chamou-se 'Sanctuary Church' e, em 1994, passou a se chamar 'Caverna de Adulão', nome que ostenta hoje." (Costa, 2004, 54). Ainda de acordo com Costa, no final da década de 80 e início dos anos 90, as comunidades e igrejas começam a mudar seu campo de atuação para alcançar os jovens dos subúrbios das cidades. "Mais ou menos a partir desse momento começaram a surgir comunidades religiosas e igrejas evangélicas, que começaram a mudar a sua forma de atuação e os métodos de cooptação dessa juventude proveniente dos subúrbios das cidades brasileiras." (Costa, 2004, 48).

Dessa forma, tanto comunidades quanto igrejas começaram a aceitar a manifestação cultural dos jovens dentro de suas práticas religiosas e o apoio dado pelos líderes religiosos a esses grupos ou tribos refletiu na frequência e permanência desses jovens nas suas igrejas. "Um dos atrativos é que, desde que aceitassem '*Jesus*' e passassem a frequentar as igrejas, eles poderiam continuar a 'ser como antes'. O que significava poder usar as roupas, cabelos e adereços tradicionais, ouvir e participar de shows e encontros musicais e culturais, de forma pacífica, entre outras possibilidades." (Costa, 2004, 49).

Em síntese percebemos que a adaptação dessas igrejas e comunidades aponta para uma nova forma de evangelizar e também uma nova forma de ser membro nesses círculos religiosos. Vale a pena ressaltar que não se trata de um novo modelo de igreja ou comunidade. No entanto, nessas práticas religiosas abertas a apropriação de elementos culturais, podemos ver que a instituição religiosa é quem muda e se amolda às necessidades dos seus membros, não sendo a pessoa que muda no ato de sua conversão. O continuar a "ser como antes" descrito por Costa acima, diz respeito a abertura das instituições religiosas às práticas realizadas pelos jovens nas tribos urbanas. "Assim, a figura tradicional do '*crente*', vestindo um terno preto, segurando uma bíblia e seguido de sua mulher trajando um vestido comprido e conservando os cabelos longos, foi substituída pelos fiéis usando roupas descontraídas, coloridas e cabelos da moda." (Costa, 2004, 51).

Este que a princípio parece ser um novo modelo de igreja que quebra a rigidez da religião institucional, ao que parece, desenvolve novas práticas religiosas, que utilizam elementos culturais como forma de expressão religiosa que eclodem dentro da própria cultura. Os cultos da Comunidade Caverna de Adulão, mesmo que pareçam ter a forma diferente dos padrões tradicionais de igreja evangélicas na atualidade, não diferem das práticas religiosas dessas igrejas, embora haja uma participação mais inclusiva de seus membros e também uma maior liberdade para manifestações culturais na comunidade.

Do mesmo modo que Costa, Maffesoli observa que essas espiritualidades alternativas sinalizam para novas práticas religiosas na pós-modernidade, em que o fiel é quem faz suas escolhas com os bens religiosos que se adaptem às suas necessidades. "Essa religiosidade pode caminhar lado a lado com a descristianização, ou com outra forma qualquer de desinstitucionalização. E, por isso mesmo, a socialidade designa, justamente, a saturação dos grandes sistemas e das demais macroestruturas." (Maffesoli, 2010, 135).

Nesse aspecto, a religião e o *rock* podem estabelecer a socialidade entre os pequenos grupos ou nas tribos urbanas como expressão dessa cultura mais ampla. Essa socialidade rompe com os grandes sistemas e as grandes estruturas pelo distanciamento e pela frieza relacional que elas causam. "A religião que se define a partir de um espaço é um cimento agregador de um conjunto ordenado, ao mesmo tempo social e natural." (Maffesoli, 2010, 211).

Tanto a religião quanto o *rock* usam roupagens e elementos utilizados por outros grupos sociais e juvenis de décadas passadas para dar um novo significado à prática religiosa. Nessas práticas religiosas o *rock* poderia ser o que Maffesoli descreveu acima como "espaço", pois através dele muitos jovens são atraídos às comunidades e igrejas que trabalham com as tribos urbanas e expressam a religiosidade na cultura alternativa e *underground*.

Dessa forma, o *rock* como estilo musical juvenil, pode se estabelecer como um "espaço" simbólico que ajuda a religião a lançar suas bases na sedimentação dos laços entre os jovens. Paralelamente, Costa observa que a música tem o poder de unir os jovens com os mesmos ideais. "No caso de determinados grupos juvenis, a música é vivida coletivamente como fonte de significado e identidade." (Costa, 2004, 58). Nestes laços, nos sentimentos de pertencimento e de estar juntos, ideologias são resgatadas, posturas e elementos estéticos de alguns grupos juvenis são relançados muitas vezes como algo a ser seguido, ou seja, viram moda para toda a sociedade. Essas releituras abrem possibilidades para novas

expressões religiosas como é o caso do *rock*, que até alguns anos atrás seriam impensadas no âmbito religioso.

Portanto, observamos que a pós-modernidade possibilita ao ser humano a autonomia nas suas próprias escolhas com a pluralidade de pensamentos e não cabe mais a um pensamento absoluto e verdadeiro. Ela também fomentou a utilização de elementos totalmente novos e perspectivas não pensadas antes, com novas práticas religiosas e culturais. Percebemos que a Comunidade Caverna de Adulão, como outras igrejas e comunidades que desenvolvem este tipo de trabalho junto às tribos urbanas, não sinalizam para uma *nova* forma de igreja. Contudo, apontam para novas práticas religiosas na atualidade, quando utilizam e respeitam as manifestações da geração emergente e os seus elementos que são dados culturalmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da nossa pesquisa, percebemos que a religião e o *rock*, como outras manifestações humanas necessitam da socialização ou repetição, para estabelecerem a sua transmissão. Observamos também que no início da Comunidade Caverna de Adulão, o *rock* foi o principal elemento socializador naquela época. A cultura, então, deixa de ser obstáculo na prática religiosa e na adesão de novos membros à igreja e passa a ser uma aliada graças à sensibilidade de seus líderes. Estes possibilitaram a utilização dos elementos culturais como a música *rock* aliados à religião, o que permitiu a esses jovens desenvolverem sua espiritualidade com significados e linguagens próprias de seu cotidiano. Como relatado por Pinto:

> Hoje, ao invés da salvação pela negação do *rock*, o que tem operado é a salvação pelo *rock*. No lugar do abandono do jeans rasgado e da camiseta preta, temos a utilização desses anexos corporais para a construção de um território sagrado. Em vez de uma ética ditada pelo pastor, vemos a quebra desta figura enquanto manipulador e mediador do sagrado. Quebradas as mediações, o sagrado, acoplado ao *heavy metal*, torna-se fonte de agencialidade a estes jovens fiéis. (Pinto, 2009, 12).

Embora possamos observar essa utilização do *rock* como elemento cultural fundador da Comunidade Caverna de Adulão, para alcançar um público jovem específico que de outra forma não estariam em igrejas com formato convencional. Após a morte do pastor Fábio em 2007 em viagem missionária à Cuba, ocorreu uma transição do *rock* para uma diversidade cultural, pois ele era quem fazia os trabalhos de evangelismo voltados para a religião e a cultura, com grupos específicos de teatro, música, *skatistas* e mais especificamente com as tribos urbanas *headbangers*.

Houve a troca do *rock* pela *internet* como instrumento de evangelização e sociabilidade na comunidade, que não era mais apenas visando o alcance das tribos urbanas *headbangers* ou outros grupos e tribos específicas. Dentre os elementos que substituíram o *rock* e ocuparam o seu lugar, podemos

destacar os projetos sociais desenvolvidos pela Caverna e seus membros, como o Projeto Reconstruir, o Projeto Lamalma e o Projeto Cupim Sagrado, dentre outras formas de socialização dos membros.

Verificamos também fatores que diferenciam a composição dos membros na comunidade. Ocorreu o envelhecimento das pessoas que estavam no início da comunidade, e também houve a mudança do perfil dessas pessoas que eram solteiras, estudantes, não trabalhavam, moravam na periferia e desse modo dependiam do transporte público. Hoje esses mesmos membros são casados, muitos têm filhos, são estabelecidos profissional e financeiramente, moram mais próximos da região central de Belo Horizonte e têm automóvel. Entretanto, não são tão envolvidos com os trabalhos da comunidade como eram no início.

Portanto, o que verificamos é que houve uma diversidade de tribos na Comunidade Caverna de Adulão com variados grupos sociais. Se "no princípio era o *rock*, e o *rock* estava na Caverna de Adulão, e o *rock* era a Caverna de Adulão", agora, o que verificamos é que o *rock* abriu espaço para outras formas de socialização na comunidade. Essa diversidade e pluralidade das tribalizações também ocorre com frequência nos centros urbanos em nossos dias e mostram essas variadas formas de socialização. "Aquilo que liga religião e espaço, como dupla polaridade fundadora de um conjunto dado, não pode ser dito de maneira melhor. A proximidade física, a realidade quotidiana tem tanta importância quando o dogma que a religião admite veicular." (Maffesoli, 2010, 212). Dessa forma, a sociedade só poderá existir quando seus relacionamentos pessoais e interpessoais cotidianos nos mais diversos grupos forem variados entre si. Os encontros, os laços sociais e as experiências individuais, consolidam-se, com o sentimento de pertencimento e o de estar-juntos na construção da coletividade na sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baggio, Sandro. *Revolução na música gospel:* um avivamento musical em nossos dias. São Paulo: Exodus, 1997.

BÍBLIA Sagrada Revista e Corrigida. São Paulo: SBB, 2013.

Brakemeier, Gottfried. *Por que ser cristão?* Dez boas razões para crer em Jesus Cristo, crer na ressurreição, viver em comunidade, ler a Bíblia, amar o próximo. São Leopoldo: Sinodal, 2004.

Brandini, Valéria. *Cenários do Rock:* mercado, produção e tendências no Brasil. São Paulo: Olho D'água, 2004.

Calvani, Carlos Eduardo B. *Teologia e MPB.* São Paulo: Loyola, 1998.

Christe, Ian. *Heavy metal:* a história completa. São Paulo: Benvirá, 2010.

Costa, Márcia Regina da. Os carecas de Cristo e as tribos urbanas do underground Evangélico. In: PAIS, José Machado, BLASS, Leila Maria da Silva. (Org.). *Tribos urbanas:* produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004. p. 43-69.

Durkhein, Émile. *As formas elementares de vida religiosa.* 2. ed. São Paulo: Paulus, 1989.

Durkhein, Émile. *As Regras do Método Sociológico.* São Paulo: Martin Claret, 2011.

Lopes, Pedro Alvim Leite. *Heavy Metal no Rio de Janeiro e a dessacralização de símbolos religiosos:* a música do Demônio na cidade de São Sebastião das terras de Vera Cruz. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Maffesoli, Michel. *O tempo das tribos:* o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

Magnani, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 2, 2005. Disponível em:http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12475/14252. Acesso em: 08 abr. 2016.

Pais , José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. (Org.). *Tribos urbanas:* produção artística e identidades. São Paulo: Annablume, 2004.

METAL: A Headbanger's Journey. Direção: Sam Dunn; Scot McFadyen e Jessica Wise. Canada: Independent Product, 2005. 1 vídeo (92). Son., color. Publicado por Lançamentos do Metal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yHekU5x2hx8&t=2542s. Acesso em: 15 set. 2021.

Pinto, Flávia Slompo. *Radicalmente santos:* O rock'n'roll e o underground na produção da pertença religiosa entre os jovens. *Revista Proa*, Campinas, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: http: //www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/artichle/viewFile/2397/1810. Acesso em: 15 jan. 2017.

Rodrigues, Flávio Lages. *A liberdade do Espírito na vida e no rock.* Rio de Janeiro: MK, 2007.

Rodrigues, Flávio Lages. A linguagem, a estética e a ideologia na música *rock* entre os jovens na Comunidade Caverna de Adulão em Belo Horizonte. *Interações*, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, p. 93-117, 2021. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/18284. Acesso em: 01 maio 2021.

Rodrigues, Flávio Lages. A utilização da música *rock* no diálogo inter-religioso e intercultural. *Reflexus*, Vitória, v. 13, n. 22, p. 669-697, 2019a. Disponível em: http://revista.faculdadeunida.com.br/index.php/reflexus/article/view/914. Acesso em: 16 dez. 2019.

Rodrigues, Flávio Lages. As trajetórias da música *rock* na Comunidade Caverna de Adulão. *Interações*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 197-213, 2020a. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/17515. Acesso em: 13 jul. 2020.

Rodrigues, Flávio Lages. Comunidade Caverna de Adulão: *rock* como fator de socialização. *Caminhos,* Goiânia, v. 18, n. 1, p. 234-251, 2020b. Disponível em: http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/7498/4369. Acesso em: 22 jul. 2020.

Rodrigues, Flávio Lages. Deus na música *rock*: uma visão ecológica dos grupos *headbanger's* e outros grupos juvenis na Comunidade Caverna de Adulão. *In*: PENNA, Heloísa Maria Moraes Moreira; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de; CARVALHO, Rodrigo Ladeira. (Orgs.). *Deus(es) na literatura.* Belo Horizonte: Relicário, 2018a. p. 203-215.

Rodrigues, Flávio Lages. Igrejas e Comunidades *underground's*: novos modelos eclesiais? *Plura,* Juiz de Fora, v. 8, n. 2, p. 185-205, 2017. Disponível em: http://www.abhr.org.br/plura/ojs/index.php/plura/article/viewFile/1468/pdf_221. Acesso em: 07 abr. 2019.

Rodrigues, Flávio Lages. *O fenômeno religioso entre os jovens nas tribos urbanas:* uma análise da relação cultura e religião na Comunidade Caverna de Adulão - Belo Horizonte/MG. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018b.

Rodrigues, Flávio Lages. *O rock como estratégia de evangelização.* 2005. Monografia (Bacharel em Teologia) – Faculdade Evangélica de Teologia de Belo Horizonte, 2005.

Rodrigues, Flávio Lages. O *rock* como possibilidade para uma espiritualidade não- religiosa. *Caminhos,* Goiânia, v. 17, n. 1, p. 173-192, 2019b. Disponível em: http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/issue/view/315. Acesso em: 22 jul. 2019.

Rodrigues, Flávio Lages. *O rock na evangelização.* Rio de Janeiro: MK, 2006.

Rodrigues, Flávio Lages. *Os desafios para a igreja pregar o Evangelho na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: MK, 2018c.

Rodrigues, Flávio Lages. Percurso histórico da Comunidade Caverna de Adulão em Belo Horizonte: novos modelos eclesiais? *Expedições,* Morrinhos, v. 9, n. 3, p. 71-90, 2018d. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revista_geth/article/view/7660. Acesso em: 22 jul. 2019.

Tylor, Edward Burnett. *A ciência da cultura.* In: MORGAN, Lewis Henry. Evolucionismo cultural/ textos de Morgan, Tylor e Frazer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p. 69-99.

Flávio Lages Rodrigues é Teólogo, Cientista da Religião e Músico. Doutorando em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC MINAS), com a pesquisa intitulada "O *rock* como uma espiritualidade não religiosa. Estuda sobre rituais, sociabilidades e cosmovisão de roqueiros sem religião em Belo Horizonte." É Mestre em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC MINAS), com a dissertação "O fenômeno religioso entre os jovens nas tribos urbanas: uma análise da relação cultura e religião na Comunidade Caverna de Adulão – Belo Horizonte/MG." Cursou graduação com o Bacharelado em Teologia (2005) e Especialização em Teologia Sistemática (2007) pela Faculdade Evangélica de Teologia de Belo Horizonte (FATE-BH). Desde 2015, integra o Grupo de Pesquisa Religião e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC Minas. E-mail: flavioposttrevor@yahoo.com.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 11/05/2021
Reapresentado: 21/09/2021
Aprovado: 14/10/2021

CONTATO ENTRE MUNDOS: DESENHOS PRODUZIDOS DURANTE RITUAL ECUMÊNICO COM PLANTAS MEDICINAIS NA ARCA DA MONTANHA AZUL

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185801

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

FREDERICO ROMANOFF DO VALE[1]
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20051-070 – ppgsa@gmail.com

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-9570-9597

RESUMO

O artigo faz uma descrição etnográfica sintética, buscando explicitar os princípios do grupo Arca da Montanha Azul e a produção de desenhos realizada durante ritual ecumênico com plantas medicinais, prática inovadora quando comparada a outras casas semelhantes. Para tanto, o artigo contextualiza o espaço segundo seu aspecto social e político, faz uma explicação do processo ritual, do processo iniciático, sobre o conceito de cura e traz alguns trechos de entrevistas realizadas com praticantes da casa que falam sobre sua relação com os desenhos. Encerra-se o texto apresentando argumento a respeito do caráter agentivo presente nos desenhos produzidos durante as cerimônias.

PALAVRAS-CHAVE
Ayahuasca; Arte; Religião; Antropologia; Agência.

ABSTRACT

The article makes a synthetic ethnographic description, seeking to explain the principles of the Arca da

1. A presente pesquisa contou com financiamento através da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES. Processo número: 88882.331445/2019-01.

Montanha Azul group and the production of drawings carried out during an ecumenical ritual with medicinal plants, an innovative practice when compared to other similar houses. Therefore, the article contextualizes the space according to its social and political aspect, explains the ritual process, the initiation process, about the concept of healing, and brings some excerpts from interviews carried out with house practitioners who talk about their relationship with the drawings. The text ends with an argument about the agentive character present in the drawings obtained during the ceremonies.

KEYWORDS
Ayahuasca; Art; Religion; Anthropology; Agency.

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de uma pesquisa que venho desenvolvendo há pouco mais de dois anos junto a uma casa transreligiosa no Rio de Janeiro. Normalmente o Círculo Holístico Arca da Montanha Azul (CHAMA) realiza cerimônias semanais com o uso das chamadas medicinas indígenas, notadamente a ayahuasca e o rapé. Focaliza-se, neste estudo, a apresentação de uma síntese etnográfica do campo, alguns desenhos que são produzidos durantes as cerimônias e através deles procura-se desvendar a ontologia nativa que caracteriza os praticantes dessa casa[2].

A estrutura do artigo foi dividida em alguns tópicos para facilitar a apresentação do material em estudo: contextualizamos o espaço segundo seu aspecto social e político, passamos por uma explicação do processo ritual, do processo iniciático e ainda sobre o conceito de cura, que vai se mostrar central para entendermos a produção desse espaço. Finalmente entramos mais detidamente na análise dos desenhos produzidos durante o ritual e concluímos o artigo apresentando argumento caracterizando uma das leituras possíveis a respeito do papel dos desenhos durante as cerimônias.

Neste trabalho pretende-se apresentar uma contribuição inovadora em relação à literatura atual no que diz respeito à produção de desenhos/expressão artística dentro do universo das práticas ayahuasqueiras. O local em que é realizado o presente estudo pode ser considerado como pioneiro na inserção desta técnica de produção artística: os desenhos são feitos durante o ritual, sob o efeito da ayahuasca, considerada planta medicinal e que produz o efeito da alteração da percepção[3].

2. Para mais informações sobre a casa e outros detalhes acerca do universo ayahuasqueiro no Brasil ver Souza (2006); Da Motta (2017); Romanoff (2021).
3. Também conhecida como Hoasca, nixi pae (pelos Huni Kuin), Yagé (Colombia), Kamarampi (Piro), Caapi, Natema, Pindé, Kahi, Mihi, Dápa, Cipó dos espíritos, Santo Daime, Vegetal, Hoasca. Cabe aqui um comentário no que diz respeito à categoria com que trabalhamos ao descrever a Ayahuasca. De modo geral, os pesquisadores do fenômeno em contexto urbano preferem trabalhar com o termo "enteógeno", que, analisado etimologicamente, quer dizer "Deus dentro de si". Esta categoria condiz com a concepção nativa a respeito da natureza da experiência induzida pela bebida e é o conceito defendido pelos praticantes urbanos do consumo ritualizado de ayahuasca.

A literatura sobre o tema registra o uso difundido e, para muitos grupos, de longa data desta bebida (produzida através da cocção da mistura do cipó Banisteriopsis caapi, popularmente conhecido como "jagube", com a folha do arbusto Psychotria viridis, popularmente conhecida como "chacrona") pelas populações indígenas da região amazônica na fronteira entre Brasil, Peru e Colômbia. Como atestada pela literatura especializada, a ayahuasca desempenha importante papel no xamanismo e nos rituais de cura dos povos Arawak, Tukano e Pano da região (Labate 2008, Lagrou 2007, Langdon 1992, Reichel-Dolmatoff 1971), ao lado de outras plantas psicotrópicas como o tabaco. As populações indígenas e não indígenas que fazem uso da ayahuasca a consideram uma planta-mestra capaz de revelar coisas ocultas e "de ensinar grandes mistérios" (Luna 1999).

Realiza-se análise dos desenhos a partir do discurso nativo, ao mesmo tempo em que se coloca em evidência uma outra perspectiva que toma a ideia de "agência" (Gell 1998/2020) dos objetos de arte como ponto central para entender as representações artísticas aqui levantadas. Para tanto, introduziremos o contexto ritual e social em que estes são produzidos.

A Arca da Montanha Azul pode ser considerada uma das casas que compõem o campo neo-ayahuasqueiro[4] no Brasil, constituindo-se enquanto espaço transreligioso que cria subjetividades e novos mundos. A casa busca integrar diferentes tradições sagradas. Assim, encontramos neste ambiente elementos do Budismo, do Hinduísmo, do Catolicismo, do Espiritismo, do Candomblé e da Umbanda, com destaque para esta última religião. A proximidade da abordagem da casa com a Umbanda se deve à influência da Barquinha[5], tradição religiosa que tem estreita ligação com a tradição de culto aos Orixás e aos caboclos.

As cerimônias são conduzidas pelo psicólogo Philippe Bandeira de Mello[6] que direciona os participantes através de conhecimentos científicos (principalmente a psicologia de inspiração junguiana, como também dos trabalhos do psiquiatra Stanislav Grof (1990) e outros) e conhecimentos

4. Proposta por Bia Labate (2004), o termo "campo neo-ayahuasqueiro" procura dar conta de um conjunto que envolve diferentes formas de consumo ritualizado da Ayahuasca nos centros urbanos, notadamente em São Paulo e no Rio de Janeiro.
5. Além desta tradição religiosa o Santo Daime e a União do Vegetal - UDV também fazem o uso da ayahuasca em suas cerimônias cf. Labate, 2008.
6. "Terapeuta Junguiano e Transpessoal (formado em Psicologia); Ex-Diretor Técnico e Supervisor da Casa das Palmeiras, clínica psiquiátrica fundada pela Dra. Nise da Silveira, com um livro publicado em coautoria com ela; Professor; Supervisor Clínico; Pesquisador Transdisciplinar em Ciências da Religião e Esoterismo; Formação em Terapias de Vidas Passadas com Roger Woolger; Autor do livro "A Nova Aurora de uma Antiga Manhã - Surpreendentes diferenças entre as Plantas Sagradas e as drogas - As propriedades misteriosas dos Enteógenos"; Foi fundador e orientador da Barquinha no Rio de Janeiro; Fundador e Orientador da Arca da Montanha Azul (Espaço Multirreligioso e Científico de Investigação, Diálogo e Convívio entre diferentes Religiões e Tradições Sagradas, utilizando cerimonialmente a Ayahuasca e outras tecnologias ancestrais), Iniciado e Sacerdote pela OMR – Ordem Mística de Regeneração (Escola Iniciática)". De acordo com texto utilizado em divulgações de palestras e cursos.

dos textos e tradições sagradas. Além deste centro existem muitos outros espalhados pelo país que constituem o que a antropóloga Bia Labate (2004) denomina de “religiões neo-ayahuasqueiras” ou “campo neo-ayahuasqueiro” do Brasil. Outra denominação em voga é xamanismo ayahuasqueiro urbano.

CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESPAÇO NO SEU ASPECTO SOCIAL E POLÍTICO

A ARCA COMO UM TERRITÓRIO

O grupo atuante de iniciados na Arca hoje atualmente é proveniente em sua maioria de pessoas que se conheceram e/ou tiveram participação nas manifestações de 2013 no Rio de Janeiro. Neste ano, grande contingente da população, principalmente jovens, mas também integrantes de outras faixas-etárias protagonizaram grandes protestos em todo o Brasil.

Dentro do contexto das manifestações de 2013, um espaço no Rio de Janeiro esteve em evidência naquele ano e em diante: a aldeia Maracanã. Este movimento em específico reivindicava o estabelecimento de um espaço indígena em uma região próxima ao estádio do Maracanã e para além disso discursava sobre os direitos indígenas como um todo no Brasil, apontando, por exemplo, que muitas palavras utilizadas usualmente pelos brasileiros teriam origem indígena. Isso como um exemplo para chamar atenção ao direito originário dessas populações sobre o território que hoje se chama Brasil.

Parte expressiva dos iniciados envolvidos com os movimentos de 2013 e com a aldeia Maracanã em específico migraram para o espaço da Arca. Um exemplo significativo é o da atual companheira do coordenador espiritual da casa, Philippe, e que assume um papel importante na organização das tarefas da casa e para com toda a comunidade arquense. Simone Cunha contou-nos certa vez de um período de intensa pressão política em que ela estava vivendo junto com outros companheiros na aldeia maracanã e que depois desse momento, talvez com uma dispersão causada pela polícia, eles estavam vivendo uma desorientação e muito abalados. Foi então que partiram em grupo para uma cerimônia com ayahuasca que aconteceria naquela noite na Arca da Montanha Azul e que, segundo o relato de Simone, teria sido um trabalho muito bom e definidor da conduta daquele grupo a partir de então. Depois deste momento, na próxima oportunidade de iniciação, muitos deles participaram do processo e hoje são iniciados na Arca, levando os trabalhos da casa em termos do conteúdo espiritual e da parte prática que envolve administrar um local de oração.

Esse ponto coaduna em reconhecer a Arca como um território, nos termos do que propõem Deleuze e Guattari (1972) que funcionará como resistência política através da solidariedade emocional e material que ali se instaura.

Pude observar isso a partir das práticas de troca que se fazem em campo, bem como das falas das quais pude participar, onde o tom de organização política prevalecia, na maioria das vezes propondo uma alternativa ao modelo de organização social, política e econômica que vivemos.

PÚBLICO PRATICANTE

Pode-se levantar a hipótese de que existe uma mediana que identifica a maior presença de indivíduos pertencentes a camadas médias da população e com alto grau de escolaridade. A própria localização da casa em Laranjeiras, na zona sul do Rio de Janeiro, já indica uma presença considerável das pessoas que vivem nas redondezas. Se formos analisar os índices de distribuição de riqueza e qualidade de vida, veremos que essa região, quando comparada com outras localidades da cidade e do Brasil, apresenta um nível elevado em ambos os índices.

A maioria dos praticantes durante o tempo que estive em campo são de pessoas jovens, na faixa etária de 20 a 30 anos. Existem praticantes com mais idade, como o próprio Philippe e outros iniciados mais antigos, no entanto, são exceção quando comparados ao "grupo dominante" de jovens. A maioria desses jovens parece ter uma ligação com a universidade e/ou com o mundo da música e das terapias.

Existem muitos praticantes que são iniciados em outras tradições religiosas e vão à Arca para compartilhar seu conhecimento. Durante a "Hora da Palavra", um momento ritual que será descrito mais à frente, esses iniciados compartilham conosco o que aprenderam em suas tradições de origem. São pessoas do Rio de Janeiro e outros ainda das tradições originárias do Acre, onde o consumo ritualizado do chá entre as pessoas da cidade teve início e ainda representantes de diferentes tradições indígenas como as do povo Huni Kuin e Shawãdawa.

ENTENDENDO O RITUAL

O trabalho na Arca constitui-se de forma geral em três grandes blocos. Na primeira parte, acontecem os trabalhos de concentração que através de técnicas de meditação e cantoria vão colocando os visitantes em sintonia uns com os outros e com a egrégora[7] da casa. Neste primeiro bloco são cantados os Salmos que fazem parte da tradição da Barquinha, grande parte deles têm uma influência de origem cristã e direcionam-se às grandes referências desta tradição (Jesus, Nossa Senhora e o Espírito Santo). Existe uma imagem que é frequentemente levantada pelo coordenador espiritual da Arca de que no início do trabalho estamos todos nos preparando para fazer uma "decolagem" espiritual, como um avião que parte

7. Egrégora é a palavra utilizada para expressar a força espiritual criada a partir da soma de energias coletivas, fruto da congregação de duas ou mais pessoas. O conceito é explicado com referência à frase bíblica: "Porque onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, aí estou no meio deles" (Almeida 1753/2008).

para outros destinos, os praticantes todos também decolam em busca de outras dimensões. Por isso também os iniciados fazem parte da tripulação, que prestará auxílio aos passageiros. Há também a "doutrinação das santas almas" onde os espíritos em sofrimento são encaminhados para tratamento espiritual. Já para o fim desta primeira parte do trabalho a Ayahuasca (ou "vinho divino" como também é chamada neste local) começa a ser servida, inicialmente para os músicos e visitantes de primeira vez.

A segunda parte constitui-se de um bailado (um bailado mediúnico, prática também herdada da Barquinha) que faz contínuas referências aos deuses e entidades presentes nos textos védicos e em religiões de matriz africana; é a parte mais ativa do trabalho, onde os praticantes cantam e dançam. Esse bailado acontece em todos os trabalhos da Arca. Philippe considera que esta prática possui alto potencial terapêutico porque ali as pessoas podem se reconhecer através do corpo, encontrar formas de se expressar e constitui-se também em um momento-chave de conexão com as entidades que vêm ao terreiro trabalhar. É neste momento que as energias inferiores são transmutadas em boas energias, como um dos cantos diz "e todo mal que aqui estiver eu jogo pro fundo do mar". Sendo assim, acontecem muitas limpezas neste momento. Na parte externa do salão onde ficam localizados os baldes de limpeza[8], concentram-se os praticantes que estão neste processo, alguns ficam mais tempo chegando até a deitar no chão e outros somente realizam a limpeza e voltam para o salão para bailar.

FIGURA 1
Imagem do bailado com detalhes da decoração da casa - Foto de Alessandra Migueis

Desde o começo do trabalho avisa-se sobre a importância de manter-nos dentro do salão para fortalecer a corrente e manter a energia do trabalho "lá em cima", elevada. Esse aviso é feito especialmente para a primeira

8. Limpeza é um termo comumente utilizado dentro do universo ayahuasqueiro para se referir ao processo de vômito ou diarréia que a ayahuasca pode induzir. Dentro do universo indígena peruano, por exemplo, esse processo é chamado de "purga" e é considerado como parte do trabalho espiritual.

parte de concentração mas vale também para o restante do trabalho. Existe um esforço consciente do coordenador da casa e também da tripulação em manter as pessoas bailando, em movimento, porque é isso que vai garantir um trabalho com uma energia mais elevada.

Na terceira parte, realiza-se a leitura de textos sagrados referentes às diferentes tradições que são trabalhadas na casa e muitas vezes os textos estão em diálogo com a data festiva em que são lidos. Essa leitura inaugura um diálogo a respeito do tema que está sendo tratado. Além desses textos sacros, existem também textos de teologia e de ciências humanas (com destaque para psicologia).

Na quarta e última parte encerram-se os trabalhos com um pouco mais de bailado em agradecimento às graças alcançadas. Este momento se junta ao nascer do sol (o trabalho todo é realizado durante a noite) simbolizando o renascimento de cada um presente naquele espaço tanto dos indivíduos encarnados quanto da comunidade da Arca como um todo (Da Motta 2017).

O PROCESSO INICIÁTICO

A análise do processo iniciático torna-se interessante para entender os passos através dos quais um visitante torna-se parte da tripulação. No Candomblé, uma das tradições religiosas presentes na Arca, fala-se de três etapas deste processo: 1 - quando você suprime sua identidade anterior; 2 - fica entre duas formas de se colocar no mundo, como uma indefinição egóica; 3 - o nascimento de um novo Eu firmado na tradição religiosa que segue[9]. O processo na Arca pode ser entendido a partir destas três etapas que são incentivadas pelo coordenador da casa. Diferente de outras tradições, o iniciando não precisa ficar recluso no ambiente por determinados dias ou fazer uma dieta como em algumas etnias indígenas, o que se fala é sobre a supressão do pensamento estritamente racional durante as cerimônias abrindo espaço para a intuição, para a voz de seu mestre interior.

O processo de iniciação inclui também o processo de fardamento[10] dividindo-se em etapas que podem ser comparadas com o processo de namoro, noivado e casamento. O namoro caracteriza-se pela "camisa pré", a camisa que o iniciando recebe quando realiza os primeiros votos de compromisso

9. De acordo com a comunicação oral realizada por Bruno Balthazar, iniciado no Candomblé e na Arca da Montanha Azul. Este processo pode ser analisado ainda sob à luz da obra de Victor Turner que foi um antropólogo britânico reconhecido por seus estudos em ritual e performance. Com destaque para a sua interpretação do processo iniciático realizado entre os membros da sociedade Ndembu. cf. Turner ([1967] 2005). A obra deste autor bem como a de Max Gluckman (1911-1975), seu orientador, são campo fecundo para a interpretação e análise de temas que falam sobre religião, ritual e performance que poderão ser mais trabalhadas em outros momentos da pesquisa;

10. É a forma que se convencionou chamar o momento onde os praticantes de diferentes religiões ayahuasqueiras no Brasil tornam-se parte oficialmente da irmandade. Os praticantes vestem uma farda que funciona como um uniforme identificando aquele praticante ao grupo religioso em que se iniciou.

com a casa e com o caminho espiritual. A camisa plena, que indica um aprofundamento do praticante dentro do caminho, corresponderia ao noivado. E a camisa plena com distinção de alguns símbolos, indicando aqueles que estão há mais tempo na casa e realizaram os votos iniciáticos plenamente, corresponde ao casamento.

Os processos de iniciação acontecem sempre durante o mês de Julho de cada ano, que é o mês de fundação da casa. Precisa-se esperar por esse período para realizar o avanço nas etapas listadas acima. Assim, com dois anos de casa, por exemplo, o iniciado pode se candidatar ao fardamento com a camisa plena correspondente ao noivado.

Durante o processo de iniciação, os praticantes se comprometem com a egrégora da casa através do compromisso com alguns votos, tais textos incluem um comprometimento com o mestre espiritual, a irmandade e as tradições da casa. O primeiro deles está relacionado à tradição dos essênios[11], compilada junto ao livro Evangelho Essênio da Paz (1997). O Voto Sétuplo é um dos anexos que compõem o livro, ele discorre sobre a Árvore da Vida, a importância da comunhão com os anjos da mãe terrena e do pai celestial e dá outras instruções. Há ainda votos relacionados com o caminho budista, onde alguns membros da irmandade mais avançados dentro da tradição se comprometem, por exemplo, a não abandonar a terra mesmo que atinjam a iluminação[12] até que todos os seres existentes também a atinjam.

Além do processo de iniciação dentro da metodologia de trabalho da Arca, existem outras iniciações que habilitam os praticantes a futuramente atuarem como terapeutas ou "curadores". Dentre elas destacam-se as iniciações no rapé, no cachimbo e em Reiki[13].

11. Um povo que viveu no Oriente Médio entre os séculos 2 a.C. e 1 d.C. e com o qual Jesus possivelmente teria tido alguma relação, conforme relatado por Philippe Bandeira.
12. Conceito budista que diz respeito à "mais alta realização espiritual" onde o indivíduo liberta-se de todo o sofrimento e aflições mentais. Cf.: <https://olharbudista.com/2019/05/09/o-que-e-o-despertar-ou-iluminacao/> Data de publicação: 09/05/2019. Acesso em 14/05/2021.
13. "O Método de Cura Natural Reiki, é uma técnica de cura que se baseia na canalização de energias que harmonizam os chacras do receptor. REI significa "Energia Universal" e KI é "energia pessoal". A técnica foi redescoberta e difundida pelo monge japonês Mikao Usui no início do século XX após um retiro meditativo de 21 dias no Monte Kurama. Usui ficou conhecido em todo o Japão por curar inúmeras pessoas e ensinar sua técnica bastante simples para muitas outras, dentre elas cerca de 20 chegaram ao grau de mestre. Por volta da década de 1940 a técnica chega ao ocidente e desde então vem sendo difundida". De acordo com a comunicação por escrito oferecida por Robson Madredeus iniciado em diferentes tradições espirituais inclusive o Reiki.

O CONCEITO DE CURA

Para entender o espaço da Arca e o universo ayahuasqueiro como um todo é preciso ter em mente o conceito de "cura". A literatura sobre o tema é bastante vasta e não se entende como o foco deste artigo. No entanto, com o objetivo de elucidar de que tipo de cura estamos falando, cumpre mencionar algumas formas de caracterizar o conceito. O que se cura? Como se cura? Em que medida a cura é diferente daquela operada através da medicina tradicional ou de métodos terapêuticos já estabelecidos?

A expressão "cura espiritual" é geralmente empregada no espaço e o adjetivo que acompanha o conceito informa sobre os caminhos a percorrer ante as questões acima colocadas. No espaço da Arca as doenças são ligadas geralmente a aspectos da psique (depressão, ansiedade) e para o auxílio no tratamento de dependentes químicos. O coordenador da casa usualmente diz que a ansiedade que sentimos é uma ansiedade para conhecer a Deus, sob qualquer forma que ele assuma. Muitas das pessoas que hoje participam do ritual chegaram à Arca por conta de um processo depressivo. O próprio Philippe passou por um processo semelhante que hoje ele chama de "noite escura da alma"[14] (um período de dois anos em que ele cantava, rezava mas não sentia nada, faltava-lhe a conexão espiritual).

FIGURA 2
Ritual "Puja[15]" para Narasimha realizado na Arca - foto de Alessandra Migueis

14. Com referência ao processo descrito por São João da Cruz no livro A Noite Escura da Alma (1960).
15. Neste ritual adora-se a uma divindade do Hinduísmo. O mestre espiritual da casa, aquele que teria sido o responsável por incumbir à Philippe a missão de criar a Arca, Narasimha, é uma entidade do Hinduísmo e é adorado através de Pujas.

Segundo Phillippe, recorrendo à obra do psiquiatra Stanislav Grof (1990), tais processos podem ser entendidos como formas de "emergência espiritual", onde o indivíduo passa por transformações profundas da sua subjetividade, alcançando patamares outros de consciência, de entendimento de si e do mundo à sua volta. Comungar com a santa medicina[16] vai produzir algum efeito. Muitas vezes, principalmente nas primeiras experiências, esses efeitos podem ser positivos como lindas mirações, apreciação dos sentidos aguçados, um sentimento de êxtase e de conexão com o divino. No entanto, o caminho espiritual que para muitos ayahuasqueiros teve início de fato a partir do primeiro copo de ayahuasca é repleto de percalços que são inerentes a este próprio caminho, altos e baixos da vida espiritual que se manifestam de diferentes formas. Pensando nestes percalços, Cristina Grof, companheira e co-autora de parte da obra do psiquiatra Stanislav Grof, vai indicar no livro *A Tempestuosa busca do Ser (1990)* práticas para a vida cotidiana que podem ajudar a aliviar processos mais pesados que venham a surgir durante essa busca. Por exemplo, a prática de meditação é fortemente recomendada em diferentes tradições e inclusive pela ciência. No entanto, em alguns casos, a meditação pode acelerar o processo de descoberta de traumas e feridas no inconsciente, o que pode agravar o estado da pessoa se ela já estiver passando por um processo difícil. Nesse sentido Christina Grof recomenda a interrupção das práticas que venham a acelerar essa exploração do inconsciente, mesmo aquelas ligadas ao mundo espiritual. Dentro desse processo, apesar do desenvolvimento espiritual ser uma experiência individual, a categoria de irmandade [17]mostra-se muito necessária, haja vista a necessidade de compartilhar algumas etapas do que se vive para a integração dos conteúdos. Atividades terapêuticas como sessões de expressão artística, sessões de psicoterapia, vivências e outras formas de expressão são fortemente recomendadas pelos autores.

A MESA DE DESENHO

Segundo relatos de campo e da minha própria experiência durante as cerimônias, a mesa de desenhos funciona como um altar vivo. Ela possui características sagradas em relação ao espaço que ocupa e à tradição espiritual e intelectual em que está inserida.

Ela é parte integrante de todo o processo ritual, nas diferentes etapas do processo está disponível para que visitantes e iniciados possam se expressar. Fica localizada na entrada da casa à esquerda, no lado oposto ao principal altar e conta com a figura do deus Hindu Jagannatha feito em ladrilhos por um dos iniciados da casa.

16. Uma das formas que os praticantes se referem à ayahuasca.
17. É formada principalmente pelos iniciados da casa e também por visitantes frequentes. A "irmandade" estabelece fortes vínculos afetivos que são essenciais para o processo de cura e da vivência espiritual.

Philippe considera os desenhos produzidos durante os rituais na Arca da Montanha Azul como documentos científicos que atestam o tratamento psicológico que se efetua através dos trabalhos. Além disso, também os considera como objetos artísticos. "Arte supra consciente" é o termo que o coordenador espiritual da casa utiliza para caracterizar o tipo de arte que é realizada durante as cerimônias. Em suas palavras: *"chama-se de "arte supra consciente" porque não é consciente e nem inconsciente, ela fica acima do consciente, facilitando a conexão com o sagrado.*[18]*"*.

FALA DOS INTERLOCUTORES EM CAMPO ACERCA DOS DESENHOS

A fim de ilustrar melhor a relação entre os praticantes e a mesa de desenhos, selecionei alguns dos praticantes com bastante frequência nos trabalhos e que produzem com uma certa regularidade para responderem algumas perguntas. Construí uma série de nove perguntas que foram igualmente aplicadas aos praticantes-artistas. Abaixo transcrevo alguns trechos dessas entrevistas bem como faço o apontamento de elementos em comum das falas apresentadas e/ou elementos interessantes para pensarmos o tema aqui proposto[19].

Inicio este ponto do artigo através da entrevista realizada com o artista Calebe, nascido em Goiânia e frequentador da casa há três anos. Calebe sempre desenhou mesmo antes de frequentar a casa; ele é ilustrador, então a prática do desenho é uma constante em sua vida.

Quando perguntado a respeito da possível relação entre os desenhos e as entidades que são cultuadas naquele espaço, Calebe coloca: "O desenho é uma forma de contato com esses arquétipos e funciona como um meio de sintonizar e canalizar as energias relacionadas a eles. Ao desenhar algo com dedicação e amor, sinto como se eu preparasse meu corpo e minha mente para receber aquela energia. Às vezes decido por conta própria desenhar alguma entidade porque quero trazer mais do que ela representa para a minha vida pessoal. Mas em outras vezes, do nada começo a sentir uma necessidade de desenhar alguma entidade específica, seja porque sem saber estou precisando dela ou alguém próximo de mim está".

No trecho acima percebem-se dois elementos que são interessantes destacar: o desenho como meio de conexão com forças espirituais e a característica relacional do ato de desenhar sob as condições descritas no campo. A construção dos desenhos neste ambiente aponta para processos que podem ser vividos para além de uma cura intra-psíquica - como descrito nas teorias de Jung e Nise da Silveira - existindo então a possibilidade de cura a partir de uma fonte externa - a entidade - que demanda ao

18. De acordo com entrevista de Philippe.
19. Os entrevistados aceitaram conceder entrevistas para este trabalho, bem como terem seus nomes citados.

praticante que a traga à vida ou a partir da interação com os outros praticantes ali presentes.

O segundo trecho de entrevista foi realizada com Mayra Muniz, de 33 anos, nascida em Nova Friburgo e também designer. Para ela, em alguns momentos durante a sua produção artística na Arca, a mediunidade se faz presente através dos erês, seres espirituais infantis bem agitados, como ela explica, e então o desenho funciona como um apaziguador dessa agitação: "[...] a aproximação com a mesa de desenho vem para serenar alguma inquietude e dissipar confusões que geralmente acompanham alguns dos meus processos mediúnicos principalmente quando estou acompanhada espiritualmente de erês. Os erês (seres encantados do mundo espiritual que correspondem à energia da criança) que trabalham comigo são muito agitados, bagunceiros e têm uma atividade mental e física muito acelerada, um temperamento bem diferente do meu. Então, no momento em que estou irradiada por eles, tenho muita dificuldade de equilibrar isso tudo. Neste sentido é que a mesa de desenho me ajuda muito".

O terceiro trecho de entrevista que gostaria de destacar foi realizada com o professor universitário Marcelo Asth, natural de Nova Friburgo e frequentador da casa há seis anos, iniciado. Marcelo já comungava com a ayahuasca mesmo antes de conhecer a Arca mas sentia que ainda não havia encontrado a sua família espiritual. Acontece que no ano de 2014 seu companheiro começa a frequentar a Arca; Marcelo passa então a consagrar com a medicina naquele espaço. A prática do desenho também se apresentava como uma constante em sua vida desde a infância; com os afazeres da vida adulta ele foi deixando essa prática um pouco de lado, mas nunca a interrompeu totalmente. Na Arca ele entende que teve uma "conexão com o desenho de uma forma que eu nunca tive antes [...]", para ele, ao consagrar com a bebida nós entramos em um estado de expansão da consciência que favorece a abertura de diversas camadas menores da mente que no cotidiano nós não temos acesso, assim ficamos com "uma mente um pouco mais livre também para criar e testar coisas que a gente não conhece ainda [...]".

Ele caracteriza seus desenhos anteriores a sua prática na Arca como muito engessados, já na Arca ele foi quebrando padrões e abrindo espaço para uma produção mais livre "testando outros formatos, adaptando, conhecendo... [...]". Marcelo fala ainda da diferença que existe entre o processo mediúnico de bailar com o corpo todo e a transição que se realiza para a prática do desenho já que para ele essa prática demanda mais concentração; apesar disso ele vê "muitas semelhanças nessas duas formas de trabalho". Semelhança também ressaltada pela fala de Mayra.

Neste último trecho de entrevistas destacadas Mariana Prado Barros, de 34 anos, natural de Sorocaba/SP, Artista Plástica e educadora, fala sobre sua relação próxima com a mesa de desenho e sobre a característica sagrada do espaço: "[...] e a mesa de desenho que é um dos lugares que eu sinto que é um grande altar mesmo, desde que eu cheguei na arca eu sempre rezei pelo espírito da arte". Ela chama a atenção para o processo de desenhar durante a cerimônia "[...] é muito especial assim você estar na força da medicina que te traz esse monte de informação de outras dimensões e poder estar expressando isso, a grandiosidade disso né, o valor desse espaço ali, tanto quanto as mazelas mesmo, esse vomitar ali, o encontro com a dor, e também toda essa luz, poder estar manifestando tudo o que a gente vê na força, esses anjos, esses santos, com as cores e com a arte que se expressa a partir desse caminho [...]".

FIGURA 3
Mesa de desenhos - Foto de Alessandra Migueis

DESENHOS PRODUZIDOS DURANTE O RITUAL E A RELAÇÃO COM O TRABALHO DA DRª NISE DA SILVEIRA

Através da pesquisa de campo pude constatar que para parte expressiva do frequentadores da Arca, os desenhos indicam a presença de entidades espirituais que atuam junto às cerimônias em processos de cura e de mirações, configurando-se assim como objetos portadores de agência (Gell 1998/2020) e presentificando a alteridade que marca a relação entre diferentes mundos (Lagrou 2009). Depois de sua produção os desenhos são expostos junto ao local onde vieram à vida (uma mesa de trabalho que remonta aos estudos e práticas empreendidos pela Drª Nise da Silveira (Silveira 2017)) onde continuam a atuar como objetos sagrados, portadores de mensagens espirituais. Esses desenhos-entidades eventualmente

vão a exposições externas[20], além de funcionarem como um documento comprovando o caráter terapêutico dos trabalhos que se desenvolvem na Arca[21], em consonância com a tradição da psicologia junguiana.

A mesa de desenhos remonta a uma tradição terapêutica inaugurada no Brasil pela psiquiatra Nise da Silveira. Foi ela quem, através de diálogos com o psicólogo suíço Carl Gustav Jung, introduziu formas diferentes de tratamento para os pacientes que costumava intitular como "clientes", tanto do Hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro quanto, posteriormente, da Casa das Palmeiras.

FIGURA 4
A mesa de desenhos com a imagem da Drª Nise da Silveira - Foto de Alessandra Migueis

Ainda que exista uma diferença fundamental entre os internos do Hospital do Engenho de Dentro e os clientes da Casa das Palmeiras em relação aos praticantes da Arca da Montanha Azul, considerando que os primeiros encontram-se em profundos estados de imersão no inconsciente, apresentando muitas vezes, como diz a Drª. Nise, falência do Ego na administração dos conteúdos do inconsciente, existe algo análogo entre eles. Os praticantes da Arca são indivíduos relativamente saudáveis que se submetem a uma prática ritual "controlada" onde o conteúdo do inconsciente fica em evidência mas segue um processo de interpretação dentro do contexto "controlado" onde emerge. Mesmo ressaltando essas diferenças, como argumenta Philippe, que durante muitos anos atuou como braço

20. No ano de 2014 acontece uma exposição na Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ e no começo do ano de 2020 estava sendo programada outra exposição que precisou ser cancelada devido a pandemia.
21. De acordo com relato do psicólogo e coordenador espiritual da Arca Philippe Bandeira de Melo.

direito da Drª Nise na Casa das Palmeiras, o estudo seriado das imagens produzidas na Arca pode revelar processos curativos como aqueles descritos por Nise e ainda a presença de arquétipos do inconsciente coletivo como colocado por Carl Gustav Jung que darão as coordenadas para um tratamento psíquico eficaz.

A AGÊNCIA DOS DESENHOS DURANTE O RITUAL

No contexto do ritual realizado na Arca da Montanha Azul, as imagens, uma vez que são produzidas, parecem ganhar vida e participam como entidades durante o processo ritual. Elas são dispostas sobre a mesa e exercem influência nos praticantes (carnais ou não) que estão envolvidos no bailado. Além disso, enquanto desenhamos elas também vão exercendo influência, com a qualidade e intensidade da energia variando de acordo com o que está sendo reproduzido naquele momento.

É interessante colocar que a mesa de desenhos comporta até quatro praticantes desenhando por vez, o que possibilita uma espécie de "trabalho em conjunto", mesmo que os desenhos estejam sendo feitos de forma individual. Cada gesto, movimento de corpo, olhar ou uma eventual fala vai influenciar no processo de criação; deste modo, para além das pessoas que estão efetivamente envolvidas no processo de criação, existem aqueles que estão bailando e passam pela mesa de desenho e com a sua energia podem modificar o que ali está sendo empreendido.

Os desenhos produzidos sob a emanação de uma entidade específica terão motivos e representações muitas vezes semelhantes. Por exemplo, no dia 2 de Fevereiro quando se celebra o dia de Iemanjá, imagens relacionadas a esta entidade vão surgir. As imagens também agem, de certa forma, a testemunhar as curas que aconteceram durante aquele dia, através de uma perspectiva individual de cada criador mas que confluem para uma mesma temática, haja vista a repetição dos motivos ou das representações, como afirma Lagrou a respeito do texto de Taussig, "o desenho tem para Taussig a função de testemunho" (Lagrou 2018, 148). Mais do que o texto ou uma fotografia, para Taussig desenhar em campo e riscar é um testemunho de que aquilo que ele viu de fato aconteceu. O antropólogo testemunha o que observa no campo e o inscreve no papel. De modo similar os praticantes da Arca da Montanha Azul testemunham seu processo de cura, e também suas visões, o que observam sob o efeito da bebida, através de suas criações, comumente influenciadas por uma perspectiva supra-consciente (como coloca o coordenador da casa) ou ainda transpessoal (conceito construído e defendido pelo psiquiatra tcheco Stanislav Grof).

Na sua análise do desenho Huni Kuin, Lagrou escreve: "Se mortos e vivos possuem perspectivas diferentes sobre quase tudo, o mesmo não acontece com o desenho, o desenho é o caminho que os conecta e atrai" (Lagrou

2018, 131). Parece-me que algo similar acontece no espaço de produção de desenhos durante o ritual na Arca.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS IMAGENS EM DESTAQUE NESTE TRABALHO

Como o leitor pode observar, o registro da maioria das imagens aqui apresentadas não é de mesma autoria do autor do texto. A casa tem como prática delegar o trabalho de registro fotográfico a uma das praticantes iniciadas, no caso do registro das imagens com pessoas criando na mesa desenhos e ainda nas imagens da própria cerimônia, o registro ficou a cargo de Alessandra Migueis que gentilmente cedeu as imagens para que pudessem estar vinculadas a este trabalho. Existe uma orientação geral, dada no início de cada cerimônia, onde se proíbe o registro de imagens, com exceção a praticante iniciada, para se preservar o direito de imagem das pessoas envolvidas nas cerimônias.

Em relação ao registro dos desenhos, ele foi realizado na maioria das vezes pelos próprios praticantes-autores, depois da cerimônias e posteriormente compartilhados em suas redes sociais e disponibilizados para que pudessem fazer parte deste trabalho. Nos casos dos desenhos produzidos pela praticante Eliane, eles foram registrados por mim depois da cerimônia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada neste artigo propõe atuar como mais uma contribuição ao campo da antropologia simétrica (Viveiros de Castro 2002) que levanta o tema do diálogo franco entre diferentes formas de produção de conhecimento, interpretação e construção de mundos. Busca-se aqui entender os espaços das práticas ayahuasqueiras como espaços de produção de conhecimento. Práticas estas que podem ser colocadas em diálogo com o saber científico a fim de construir vínculos e alianças nos termos do que propõe Stengers (1989).

O antropólogo Alfred Gell construiu uma proposta inovadora para entender a arte através da antropologia. Distanciando-se das propostas defendidas por Jung, o autor enfatiza o caráter da agência atribuída à arte: “Em vez de enfatizar a comunicação simbólica, concentro-me nas ideias de agência, intenção, causalidade, resultado e transformação. Vejo a arte como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas acerca dele.” (GELL 1998/2020, 31).

Um conceito importante para a antropologia da arte de Gell, que juntamente com as ideias de “Índice”, “Artista” e “Destinatário” formam seu arcabouço teórico, é a ideia de “Protótipo”, que na Arca talvez possa ser entendido como: “[...] uma entidade (como um rei, um mágico, um ser divino etc.) dotado da capacidade de ter a intenção de buscar uma

aparência específica para si próprio." (Ibidem, 74). Parece então que essas entidades enquanto protótipos exercem agência sobre os praticantes para que seus índices sejam representados junto às criações artísticas produzidas durante as cerimônias.

Em alguns capítulos do livro "Arte e Agência" (1998/2020) Gell recorre à ideia de "darshan", que se refere grosso modo à energia vital transmitida pela divindade a seu adorador, muito presente no Hinduísmo e que, acredito, pode guardar correspondências com a forma pela qual os praticantes da Arca se relacionam com as imagens e vice-e-versa:

> O *darshan*, desse modo, mostra-se uma via de mão dupla. O olhar de deus em direção ao adorador concede-lhe sua bênção; de modo inverso, o adorador estende o braço para tocar o deus. O resultado é a união com o deus, uma fusão de consciências, segundo a interpretação devocional. Isso nos leva à questão da reciprocidade e da intersubjetividade na relação entre imagem (índice) e o destinatário. A partir da tese que desenvolvemos nesses capítulos, podemos afirmar que é possível existir uma intersubjetividade entre pessoas e índices, em particular os índices que, como imagens dos deuses, têm uma forma humana. (ibidem, 184).

Essa intersubjetividade da qual nos fala Gell está também presente no discurso nativo através das ideias de relação "transpessoal", recorrente no discurso do coordenador espiritual da casa. Para Philippe, uma boa forma de compreender os seres humanos é olhá-los através da ideia de transpessoalidade que envolve a relação com outros seres humanos e entidades do mundo invisível. Os praticantes autores, através da interlocução em campo, demonstram filiação a essas ideias uma vez que entendem que os desenhos são produzidos através da relação entre sujeito criador, outros participantes de casa e agentes não-humanos do mundo espiritual.

Olhar para esses índices que são representados através dos desenhos causa-nos, como pude observar em campo, algo como aquilo que aqui se descreve:

> Ver [...] é uma projeção da visão direcionada ao objeto. A visão toca o objeto e adquire sua forma. O toque é a relação máxima por meio da qual o visível se submete a fim de ser compreendido. É no momento em que o olho toca o objeto que a vitalidade que nele pulsa é transmitida [...]. (Kramsrish 1976, 136 apud Gell, 1998/2020, 183).

Muitas vezes é nessa relação através do olhar que as imagens participam da cerimônia, seja através de uma adoração especificamente voltada a elas ou através de um gesto informal, quando no meio do bailado os praticantes têm contato por um instante com as imagem expostas e assim tornam-se sujeitos a serem influenciados por elas.

Para Gell, as obras de arte se apresentam como “famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, assim como as pessoas.” (GELL, 1998/2020, 233). Neste trabalho apresenta-se um fragmento dessas linhagens, dessa família, a fim de ressaltar os aspectos relacionados à agência dos protótipos através de seus índices representados nos desenhos. Assim entendemos que a ontologia nativa considera os protótipos como agentes capazes de influenciar nas cerimônias, deixando suas marcas nos corpos e mente dos praticantes bem como nas imagens produzidas.

ANEXO - DESENHOS PRODUZIDOS DURANTE O RITUAL

FIGURA 5
A realeza dos Orixás - Marcelo Asth (iniciado). Registro do autor.

FIGURA 6
Imagem de Narasimha - Marcelo Asth (iniciado). Registro do autor.

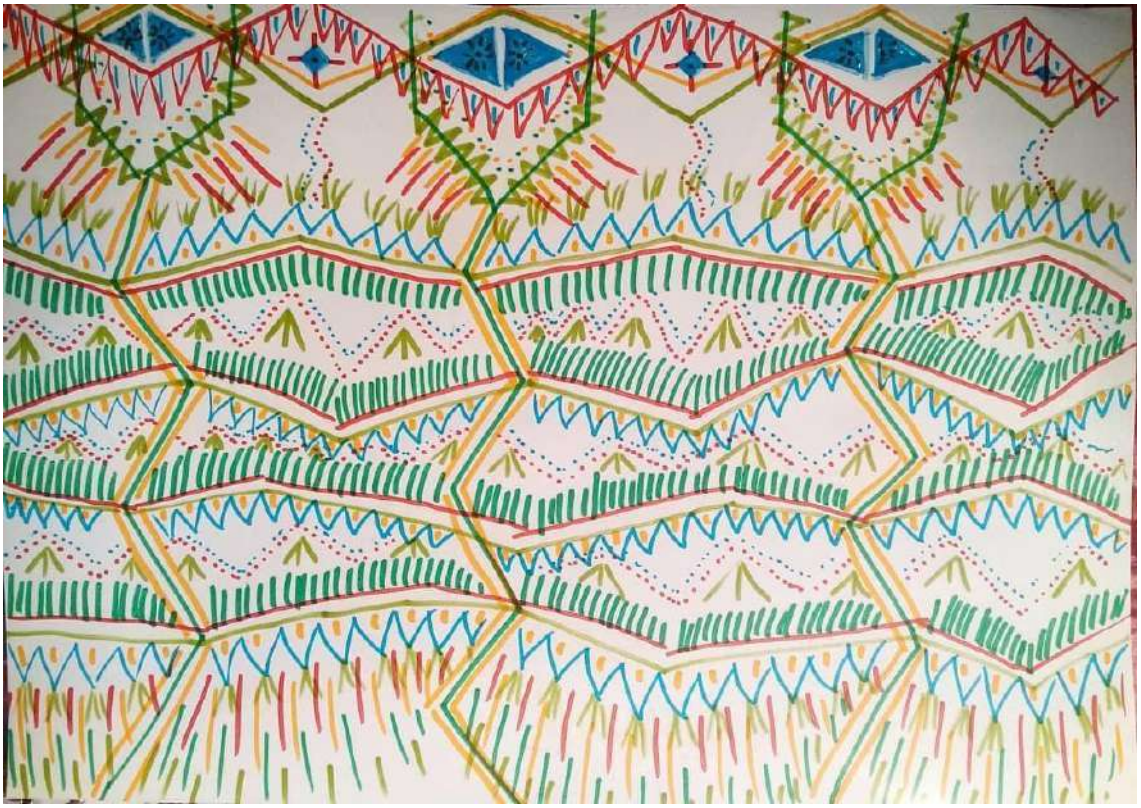


FIGURA 7
Organelas - Marcelo Asth (iniciado). Registro do autor.

FIGURA 8
Sem título - Elaine Abreu (visitante). Registro meu.

FIGURA 9
Sem título - Elaine Abreu (visitante). Registro meu.

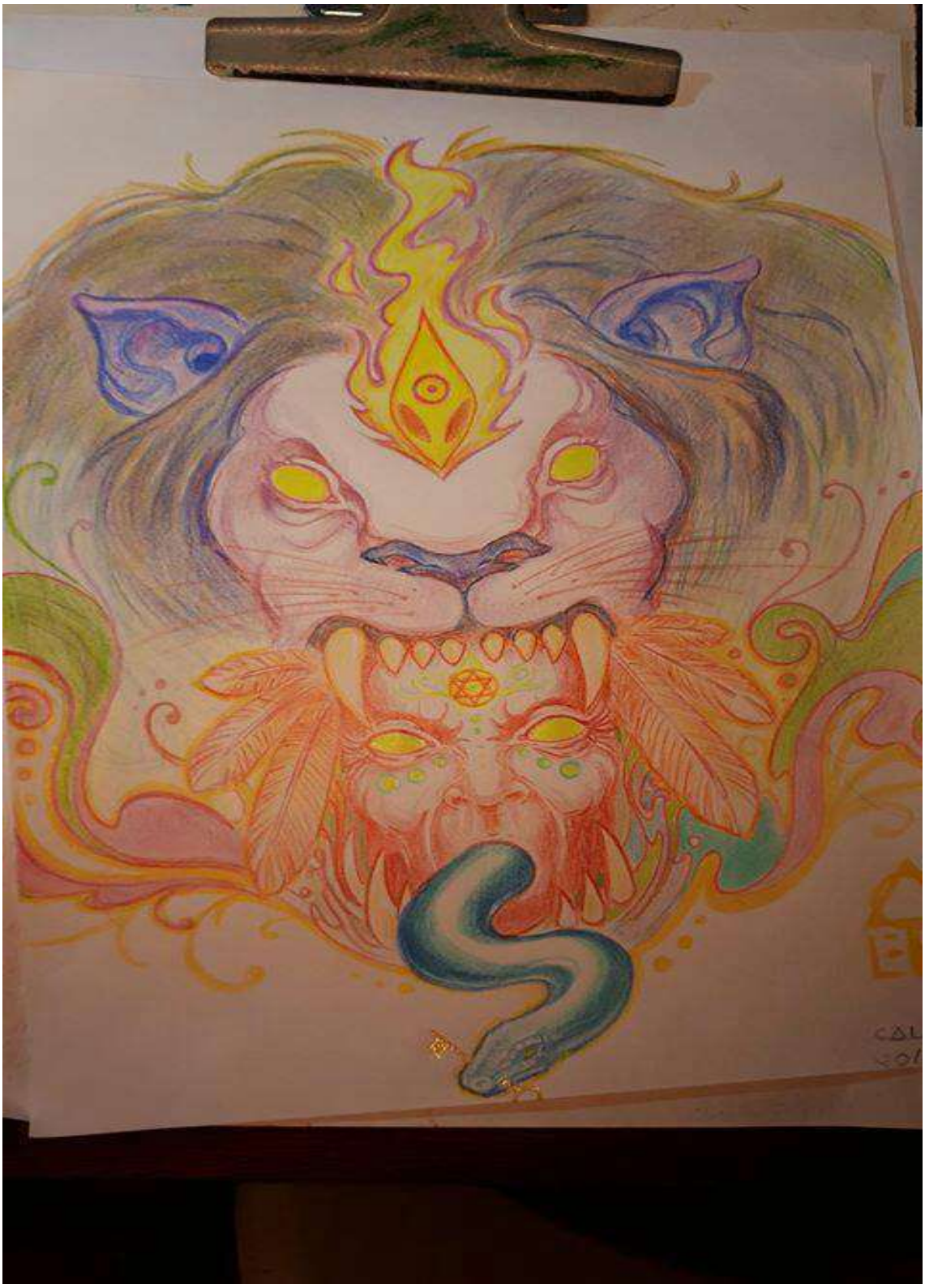


FIGURA 10
Sem título - Calebe Alves (visitante). Registro do autor.

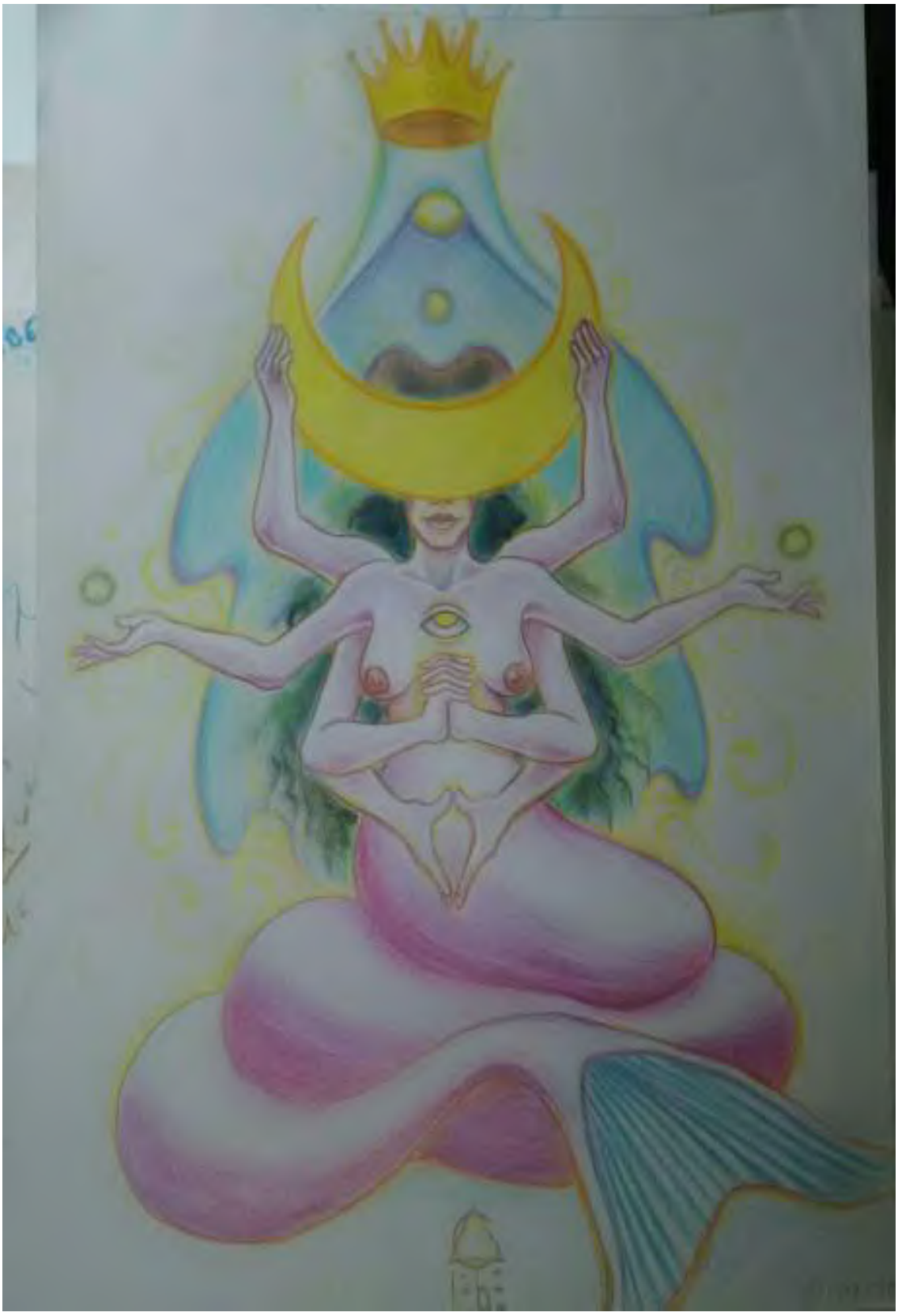


FIGURA 11Sem
Sem título - Calebe
Alves (visitante).
Registro do autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, João Ferreira. 1753/2008. *A Bíblia: Velho Testamento e Novo Testamento.* Rio de Janeiro: King Cross Publicações.

Da Motta, Rodrigo Rougemont. 2016. A cura através do cipó: Reflexões sobre terapia e espiritualidade na Arca da Montanha Azul. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Da Silveira, Nise. 2017. *Imagens do Inconsciente com 271 ilustrações.* Petrópolis: Editora Vozes Limitada.

Deleuze, G. e Guatarri, F. 1972. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Gell, Alfred. 1998/2020. *Arte e agência.* São Paulo: Ubu Editora.

Grof, Stanislav e Grof, Cristina. 1990. *A tempestuosa busca do ser.* São Paulo: Editora Cultrix.

Labate, Beatriz Caiuby. 2004. *A reinvenção do uso da ayahuasca nos centros urbanos.* Campinas: Editora Mercado de Letras

Labate, Beatriz; Rose, Isabel e Santos, Rafael Guimarães. 2008. *Religiões ayahuasqueiras: Um balanço bibliográfico.* Campinas: Mercado das Letras.

Lagrou, Els. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).* Rio de Janeiro: TopBooks.

Lagrou, Els. 2009. As artes ligando mundos: alteridade e autenticidade no mundo das artes. In *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação.* Belo Horizonte: ComArte.

Lagrou, Els. 2018. A diferença que faz desenhar para aprender a ver na Amazônia. Anais do II Seminário Imagem, Pesquisa e Antropologia (SIPA). https://www.sipa.ifch.unicamp.br/anais_do_evento (acessado em 12/11/2021).

Langdon, Esther Jean. 1992. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. ed. Lux Vidal, 67 - 87. São Paulo: Editora Nobel.

Luna, Luis Eduardo; Amaringo, Pablo. 1999. *Ayahuasca visions: The religious iconography of a Peruvian shaman*. Berkeley: North Atlantic Books.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1971. *Amazonian Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*. Chicago: The University of Chicago Press.

Romanoff, Frederico. 2021. A ciência do sagrado: desenhos produzidos durante ritual com plantas medicinais na Arca da Montanha Azul. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Souza, Mônica Dias de. 2006. Pretos-velhos: oráculos, crença e magia entre os cariocas. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Stengers, Isabelle. 1989. "Ciência é mais política do que cientistas imaginam". Folha de São Paulo, 27 de outubro de 1989. https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=10764&keyword=Stengers&anchor=4916183&origem=busca&originURL=&pd=2166ce80354ed3f79730c512a8cf7d51 (acessado em 12/11/2021).

Szekely, Edmond B. 1997. *O Evangelho Essênio da Paz.* São Paulo: Editora Pensamento.

Turner, Victor. 1967/2005. *Floresta de símbolos: Aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. O Nativo Relativo. Mana, vol. 08, no. 01: 113 - 148.

FREDERICO ROMANOFF DO VALE é Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2022). Cursou graduação em Ciências Sociais também na UFRJ. Atualmente, é licenciando em Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Tem interesse por Antropologia da Arte e Antropologia da Saúde. Integra o grupo de pesquisa "Núcleo de Artes, Imagem e Pesquisa Etnológica" - NAIPE, da UFRJ. E-mail: fredericoromanoff@gmail.com.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Reapresentado: 06/09/2021
Aprovado: 08/09/2021

O ALTAR COMO PERFORMANCE NA RELIGIOSIDADE POPULAR

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185817

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DANIELA OLIVEIRA DOS SANTOS
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 74690-900 - ppgipc.fcs@ufg.br
Instituto Federal de Goiás, Itumbiara, GO, Brasil, 75524-030 - gabinete.itumbiara@ifg.edu.br
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7127-3212

SEBASTIÃO RIOS
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 74690-900 - ppgipc.fcs@ufg.br
ORCID https://orcid.org/0000-0002-8462-3744

RESUMO
Este artigo apresenta o altar como um lugar do qual emanam performances visualizadas em símbolos, ações, gestos, cantos advindos da prática religiosa. Com o olhar voltado à religiosidade popular, destaca-se as vivências das Folias de Reis a fim de propiciar a reflexão acerca das performances do altar. À luz dos estudos em Performances Culturais, o destaque dado aos gestos, sons, imagens e toadas possibilitam reflexões acerca da performatividade revelada na materialidade dinâmica do altar, que se mantém viva em diversos contextos. O altar se configura, assim, como local do sagrado que ressalta o conjunto das qualidades sinestésicas das várias performances envolvidas neles ou perante eles; inclusive aquelas constituídas por sua simples materialidade e presença.

PALAVRAS-CHAVE
Altares; Performances; Folia de Reis; Religiosidade Popular; Materialidade.

ABSTRACT
This article presents the altar as a place from which emanate performances visualized in symbols, actions, gestures arising from religious practice. With an eye

turned to popular religiosity, the experiences *of Folias de Reis* stand out in order to provide reflection on the performances of the altar. In the light of studies in Cultural Performances, the emphasis given to gestures, sounds, images and tunes enable reflections on the performativity revealed in the dynamic materiality of the altar, which remain alive in different contexts. The altars are configured, therefore, as a place of the sacred that highlights the set of synesthetic qualities of the various performances involved in them or before them; including those constituted by its simple materiality and presence.

KEYWORDS
Altars;
Performances;
Folia de Reis;
Popular Religiosity;
Materiality.

APRESENTAÇÃO DO TEMA

Os altares configuram-se como um local em que elementos da ligação humana com o sagrado, expressões materiais da fé, se revelam em práticas religiosas perpetuadas pela humanidade. Do latim, *altare*,o termo carrega etimologicamente o significado de elevar, altear de um lugar mais baixo a um mais alto, revelando-se, assim, um intermediador da condição humana perante as divindades, simbolicamente situadas em um plano superior.

Dentre as práticas pertencentes ao catolicismo, especialmente aquelas advindas da religiosidade popular, os altares presentes nas casas representam a vicissitude da fé praticada, seja em grupos ou individualmente, a partir das heranças culturais resguardadas no fazer do povo.

Cultuado em diversos contextos religiosos, o altar é particularmente evidenciado nos versos das Folias de Santos Reis, tais como nessa cantoria, recolhida na cidade de Uberaba/MG:

Nas horas de Deus, amém/ quando vamo começá

Deus vos salve o belo *altá*/ com os santos que nele está (bis)

Deus vos salve o belo *altá*/ com prazer e alegria

Deus vos salve o *Minino* Deus/ São José e Santa Maria (bis)

Deus vos salve o belo *altá*/ vos salve com toda fé

Deus vos salve a Virgem Maria/ Deus vos salve São José (bis) (Poel 2013, 52)

Os versos evidenciam a presença dos santos, materializados nas imagens sagradas, que passam a compor, assim, o espaço das casas: "É lugar sagrado. Nele são apresentadas oferendas à divindade, e o profano se torna sagrado" (Ibid). Trata-se da externalização da fé expressa em

oisas[1] e imagens que se conectam às práticas cotidianas em um espaço de múltiplas vivências e significados: cantorios, benzeções, rezas, pedidos, agradecimentos.

Essa íntima conexão de coisas e práticas culturais-religiosas será aqui abordada à luz das Performances Culturais e a partir do pressuposto de que a noção de agência pode ser aplicada tanto às pessoas como às coisas e, especialmente, à sua interação[2]. Dispostas ordenadamente no altar, coisas, objetos, imagens, símbolos coatuam em uma gama de performances e rituais comogeradores, orientadores e receptores de gestos, sons, atitudes corporais que solidificam sua permanência junto aos grupos pertencentes às manifestações religiosas populares.

O ALTAR

IMAGEM 1
Altar exposto na Avenida Beira-Rio, em Itumbiara/GO, durante a apresentação das Folias de Reis. Fonte: Daniela Santos (2020)

Manhã de janeiro de 2020, domingo ensolarado e a farda já posta para a cantoria. Homenagem aos três Reis Santos, há dias anunciada, na principal Avenida de Itumbiara – Goiás.

1. Seguindo argumentação de Juliana Garcia (2018), alternamos o uso dos termos "coisa" e "objeto", usando preferencialmente "objeto" quando há referência explícita a algo material, palpável, e "coisa" quando, para além da materialidade, pode haver uma referência ou desdobramento para uma natureza incorpórea.
2. Sobre agência das coisas, ver Garcia (2018), Ingold (2012), Agostini (2011).

Companhia Três Ministros afina viola e violão e se coloca em fileira diante do altar.

E, para enfeitar, flores não podiam faltar.

Nossa Senhora Aparecida, São José e Nossa Senhora de Fátima fazem companhia aos Reis Magos; na toalha branca, um sinal de que a Estrela de Belém, que surgira no Natal, reluz ali, também.

É gente para todo o lado: em frente ao altar, uns se benzem, outros, se ajoelham.

Os olhos se voltam para os três Reis. A bandeira, já suspensa acima do altar, é sinal que sim, já pode começar: o capitão puxa o primeiro verso para aos três Reis Magos cantar. (Santos, Diário de Campo 2020)

O altar constitui um ambiente, um lugar preparado para as práticas religiosas cotidianas."Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade" (Certeau 1995, 201).

Ao afirmar que "o espaço é um lugar praticado", Certeau (1995, 202) desperta a atenção para tudo o que está para além dele: uma espacialidade que ultrapassa o local físico. Assim, o campo de estudo voltado ao lugar compreende mais que o espaço em si, pois trata-se, também, de olhar os gestos, os corpos, os sons e todas as performances que o envolvem.

Turner (1974), ao refletir sobre os símbolos utilizados no ritual Isoma dos povos *ndembo*, esclarece que "quase todo objeto usado, todo gesto realizado, todo canto ou prece, toda unidade de espaço e de tempo representa, por convicção, coisa diferente de si mesmo. É mais do que parece ser, e, frequentemente, muito mais" (Ibid. 29). A partir desta indicação de Turner, compreendemos o estudo da simbologia presente no ritual como imprescindível para revelar o significado a ele atribuído.

Dessa forma, o altar, para além da materialidade de coisas e imagens, é permeado por uma variedade de ações, gestos, atitudes, corpos, posturas, os quais, experenciados individualmente ou em grupo, compreendem performances que se instauram no lugar em que se situam, tanto no cotidiano como em momentos de festas e celebrações. Tanto os símbolos materiais presentes no altar (imagens, ramos, objetos) bem como os elementos imateriais (gestos, sons) que ele gera, orienta e recebe conferem sentidos e significados para quem os evocam.

O altar gera, orienta, recebe e contempla práticas. Não é, portanto, estático. As reflexões aqui apresentadas possibilitarão observá-lo como um lugar performático, um espaço de e para onde emergem símbolos e significados diversos.

Na religiosidade popular, o altar ocupa um papel de destaque: nele e a partir dele revelam-se cantos, rezas, gestos, performances que significam o evento em si. Por isso, cabe um *olhar para essas práticas, a fim de visualizar como elas são realizadas.*

ALTARES E PRESÉPIOS NAS PERFORMANCES DAS FOLIAS DE REIS

No catolicismo popular, há diversas manifestações que, de forma singular, por meio de gestos, corpos, sons, possibilitam a prática religiosa. Dentre o número expressivo dessas manifestações existentes no Brasil, destacamos as Folias de Reis,

(...) cortejos religiosos populares que giram – com maior frequência, mas não exclusivamente – no período do Natal (noite de 24 de dezembro) até o dia de Reis (6 de janeiro), representando a viagem dos Reis do Oriente a Belém, para adorar o Menino Jesus. De casa em casa, elas pedem donativos, em dinheiro ou espécie, para fazer uma festa de encerramento em homenagem a Santos Reis (Rios e Viana 2015, 27)

IMAGEM 2
Companhia Três Ministros – Almerindonóplis/GO
Fonte: Enthony Rabelo (2020)

Em Itumbiara/GO e cidades vizinhas, as Folias de Reis realizam os giros nas semanas que antecedem o Natal, tempo em que os católicos se dedicam à espera do Menino Jesus: o Advento. Entre a última semana de dezembro e o dia seis de janeiro, dia dedicado aos Santos Reis, o giro é realizado, de forma ainda mais intensa, na zona rural.

Quando os foliões chegam às casas, é feita uma combinação com o dono: a cantoria pode acontecer do lado de fora ou no interior da residência. Nos giros da Companhia Três Ministros, na maioria das vezes, a cantoria acontece dentro das casas. Adentrando as casas, na maior parte das vezes pode-se avistar o altar, seja simples, com uma imagem apenas, ou até mesmo presépios que acendem a espera pelo Menino Jesus.

Quando há presépio na residência, os foliões dedicam um bom tempo para reverenciá-lo com toadas próprias. Este rito é chamado Louvação do Presépio:

Ocorre sempre nas ocasiões em que há um presépio no local onde a Companhia está realizando o ritual. O canto entoado, nessa etapa, destina-se a louvar os símbolos que constituem o presépio, como também os enfeites natalinos e as imagens de Santos da tradição católica. Além disso, há, através do conteúdo textual dos versos, a reprodução do episódio do nascimento de Jesus. A narração desses fatos bíblicos ocorre, de acordo com a quantidade de símbolos e enfeites que constituem o presépio (Matos 2019, 161)

Os foliões reverenciam o presépio com muita devoção. É um momento de grande vereração e respeito. “Trata-se de um momento solene da Folia de Reis quando o grupo “avista quem queria” (Rios e Viana 2015, 39).

IMAGEM 4
Foliões ajoelhados perante o altar. Inhumas/GO. Rogério Neves, 2014.

Nas fotografias acima, vemos dois momentos diferentes desse ritual. Na foto da esquerda, temos o presépio montado em espaço adrede decorado, aguardando a visita da Companhia de Santos Reis. A foto da direita mostra o momento subsequente, quando o grupo de foliões, ajoelhados ao redor da dona da casa (de blusa vermelha), cantam e rezam junto ao altar. A dona da casa, também de joelhos no chão, segura a bandeira dos Santos Reis, símbolo sagrado para a comunidade de devotos. Ajoelhar-se perante a figura de Jesus, Maria e José é rememorar o que também fizeram os três Reis Magos, como relata o evangelista Mateus: "Ao entrar na casa, viram o Menino com Maria, sua mãe, e prostrando-se, o homenagearam" (Bíblia de Jerusalém 2002, 1705).

Os versos entoados diante do presépio anunciam a chegada do Menino Jesus e todos os detalhes da história são revelados em sua ordem cronológica. Começando pela anunciação do anjo Gabriel a Maria, seguindo pelas circunstâncias do nascimento do Menino e encerrando com a narrativa da visita dos três Reis Magos e sua adoração de Jesus. O presépio e todas as imagens dispostas no altar são destacados nos versos da toada. Canta-se o evento ocorrido, sem pressa.

Como referência da criação poética e de áudio da primeira parte desse cantorio, trazemos a Anunciação do Anjo Gabriel a Maria, com letra e interpretação do embaixador Luís Carlos e música de João Baianinho (João Reinaldo da Silva), de Inhumas/GO. Os versos são adaptados da narrativa bíblica que conta o fato (Evangelho de Lucas, I, 26 - 38). Embora o tema da *Anunciação* esteja todo dado no texto bíblico, seria impossível cantar uma Folia de Reis com os versos exatamente da forma que se encontram na passagem da Bíblia. Assim, o tema da *Anunciação* é transposto para uma forma que canta o evento ocorrido. A forma poética, expressa na métrica e nas rimas do canto, e também sua melodia, harmonia e ritmo, mostram o modo particular que os foliões adotam na criação de suas cantorias[3]:

Numa cidade da Galileia / por nome de Nazaré / existia uma virgem / bonita e de muita fé Cidade de Nazaré / é aonde ela vivia / sua beleza vinha de dentro / e o seu nome era Maria Já era o sexto mês / da gravidez de Isabel / Maria foi visitada / pelo anjo Gabriel O anjo então saudou Maria / com gesto doce e amigo / salve, óh cheia de graça / que o Senhor está contigo Maria não entendeu / aquela nobre saudação / e perguntou São Gabriel / e ele deu a explicação Sou enviado do Senhor / pra anunciar o destino seu / tu és bendita entre as mulheres / pra ser a mãe do filho de Deus Maria se assustou / por ser virgem e prometida / e perguntou São Gabriel / como ia ser concebida O anjo então respondeu / vai ser a

3. Sobre criação individual em manifestações tradicionais, coletivas e difusas, ver Toadas de Santos Reis em Inhumas, Goiás (Rios e Viana 2015). Para variações – musicais e poéticas – sobre o mesmo tema, ver, por exemplo, a "Anunciação do Anjo Gabriel a Maria", de Lourenço Francisco Ferreira. Link: https://www.youtube.com/watch?v=GgJBNbVy_pY.

mãe do Salvador / com o Divino Espírito Santo / o Senhor te preparou Ainda avisou Maria / da sua prima Isabel / que falavam que era estéril / mas recebeu graças do céu Maria então respondeu / eis a escrava do Senhor / faça-se em mim a tua palavra / e o anjo se arretirou Repleta do Espírito Santo / que Deus confiou em vós / o verbo então se fez carne / para habitar entre nós. (Rios e Viana 2015, 168).[4]

Tratando-se de um canto obrigatório perante o presépio e, no caso da versão do embaixador Luís Carlos apresentada acima, tão próximo da forma como o tema é apresentado na Bíblia, há uma tendência à fixação dos versos. Mas há também a possibilidade de que os versos da cantoria entoados para o presépio sejam *tirados* na hora. É comum, durante a cantoria, que os versos venham inspirados pela materialidade das imagens expostas em cada altar: a figura de Maria, de José, de Jesus, dos Três Reis Magos e dos outros santos de devoção dos moradores. Sobre esse aspecto, o capitão da Folia Três Ministros, Enthony Rabelo, revelou em uma conversa informal: "A gente não decora tudo não, mas, vêm na cabeça os versos. É a história que cantamos todos os anos. Assim, fica mais fácil lembrar; tem que conhecer a Bíblia" (Santos 2019).

As cantorias para o presépio ou para o altar apresentam-se como performances que evidenciam um fazer próprio dos foliões e envolvem vários elementos advindos da cultura à qual esses grupos pertencem. Assim, quando os foliões se ajoelham perante um presépio, sua ligação com o sagrado é notoriamente visualizada e performática. O gesto insere-se em um contexto específico, em um fazer coletivo: quase que "orquestrados", os foliões, com seus instrumentos em mãos, se inclinam e o reverenciam.

As adorações de presépio constituem o momento mais solene do giro da Folia de Reis. Mas, solenidade semelhante é ainda observada mesmo quando se trata de altares que não contém as imagens do presépio, podendo ter uma ou mais imagens de santo, a bíblia e um terço e outros objetos devocionais.

Perante o presépio, o palhaço deve manter a máscara levantada. Mas a mesma prescrição vale para os demais altares, mormente quando há a imagem de Jesus. Fonte de emanação do bem, ele não pode ser conspurcado pelo palhaço que tem um trânsito com o mal, conforme veremos abaixo.

4. Bastião. "Anunciação. Toada do João Baianinho. Letra de Luís Carlos" Vídeo do YouTube, 09:12. 13 jun. 2017. https://www.youtube.com/watch?v=Tf2ynNafuSc&t=1s

IMAGEM 5
Cia de Santos Reis de Inhumas/GO. Markus Garscha. 2012

A fotografia acima apresenta o momento em que a cantoria é feita para um altar com a presença da imagem do Menino Jesus. O palhaço que se encontra mais próximo ao altar, no lado esquerdo da foto, tem a cabeça inclinada e o olhar voltado para o Jesus em sua manjedoura, venerando, assim, a imagem. Seu gesto revela-se em prece, e, mesmo com os lábios cerrados, seu olhar de ternura para a manjedoura diz muito mais que palavras.

Os palhaços - também conhecidos na região por vigia, pastorinho, bastião[5] - acompanham e vigiam a bandeira. Um bom palhaço precisa conhecer da profecia tanto quanto o embaixador e de ser capaz de fazer em verso o que o outro faz cantando. Os palhaços respondem também por partes mais lúdicas da manifestação, com danças e versos jocosos. Usam uma farda colorida e trazem o rosto coberto por uma máscara de aspecto normalmente amedrontador, eventualmente com partes de couro e dentes de animais. Sua função, origem e representação é dos temas mais controversos na Folia de Reis. Para alguns foliões, a origem de suas brincadeiras está associada com a tarefa de retardar e desviar os soldados de Herodes, quando da matança dos inocentes. Para outros, eles seriam soldados de Herodes arrependidos e convertidos, talvez em analogia com o episódio da conversão de Saulo. Certo, entretanto, é que, seja em um ou no outro caso, os palhaços lidam diretamente com a presença do mal na Folia de Reis, e daí vem alguns preceitos e interdições que eles devem observar perante o presépio (Rios e Viana 2015).

Uma cultura é evidenciada nas ações que gera. Daí a centralidade da interpretação dessas ações para seu entendimento. No caso específico, trata-se de identificar os modos dos foliões se portarem perante o altar, perceber

5. O termo marungo, comum no Sul de Minas, não é corrente em Inhumas.

as reverências, posturas, não só durante o cantorio, mas também após o mesmo. Isso porque também é perante o presépio que, após o cantorio, os foliões e os donos da casa rezam o terço nas casas que dão os almoços e os pousos. Essa prática é bastante recorrente nas Folias, tratando-se de um costume que os foliões respeitam e repassam para as novas gerações. Descrevendo a Folia de Reis Estrela do Oriente, do Setor Pedro Ludovico em Goiânia/GO, a pesquisadora Edsonina Carvalho (2009) afirma que, além de rezar o terço diante do presépio, no início e no último mistério os dois embaixadores ficam de joelhos (Carvalho 2009, 58).

Geertz (1973) destaca que a cultura contempla um padrão de significados, contribuindo, desse modo, para que a compreendamos como produto das relações estabelecidas entre os diversos grupos e seus fazeres e costumes.

Ao tratar sobre o conceito de cultura, Geertz afirma:

(...) ele denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (Geertz 1973, 67)

O conceito de cultura exposto por Geertz é essencialmente semiótico e carrega em si mesmo a compreensão de cultura associada a uma teia de significados construídos pelo homem que precisa ser interpretada. Essa teia de significados envolve vários aspectos da vida humana – dentre eles o religioso – e também vários elementos: ações, falas e silêncios, gestos e pausas, cantos e rezas, ornamentação e disposição de objetos etc.

Assim, a partir da centralidade da montagem dos presépios e da reza dos terços na Folia de Reis, seria de se esperar que esses eventos fossem tematizados no seu cantorio. E é o que percebemos no canto abaixo, do embaixador João Cigano da cidade de Santos Reis da Inhuminha, de Itauçu/GO, em que, na saudação do altar, é feita referência à reza do terço.

(...) **D**eus te salve o lindo altar / e as pessoas que enfeitou / Jesus Cristo que proteja / e sempre será seu protetor Senhor e dono da casa / eu vou te dar meus parabéns / a sua casa é comparada / com a lapinha de Belém **V**ós é um devoto dos Três Reis / o senhor com sua família / por isso os Tres Reis tá lhe pedindo / uma janta pra companhia **D**á um agasalho pra bandeira / e também pros instrumentos / dá licença aos dois vigias / pra tirar o fardamento **S**ó falta rezar o terço / no rosário de Maria / e colocar as intenções / pro senhor com sua família Senhor e dono da casa / vire a bandeira pra cá / com licença do senhor / coloca ela no altar **V**ós toma

conta da bandeira / de uma noite para o dia / vós é protegido dos Três Reis / nós vamos parar a cantoria.[6]

Para ressaltar os aspectos voltados às práticas religiosas, Durkheim (2009) compreende que o homem religioso se constitui em um ser coletivo. Acerca da coletividade, o autor revela que "o grupo realiza, de maneira regular, uma uniformidade moral e intelectual (...)" (Durkheim 2009, 11). O ser social não se sobrepõe ao individual, porém, Durkheim afirma que a religião é uma coisa eminentemente social, sendo as representações religiosas vistas como representações coletivas. Os elementos que marcam o caráter coletivo de um rito são o tempo e o espaço. Sobre o tempo, Durkheim assinala a sua construção ao longo da história: "a divisão em dias, semanas, meses e anos correspondem à periodicidade dos ritos, festas e cerimônias públicas" (Ibid. 17).

O tempo do Natal marca as práticas das Folias de Reis, é o período em que os foliões deixam suas casas e saem para o giro e, diversas companhias, como de costume, se deslocam para a zona rural. Nas casas dos moradores, os foliões passam o dia e a noite, realizando as cantorias e convivendo. Também, nesse espaço, planejam e ajeitam o que não ficou bom na cantoria.

Olhar para o altar e para a sua relação com as manifestações populares, especialmente a Folia de Reis, consiste em considerar todo o emaranhado de práticas que surgem nele e diante dele. Para tanto, é necessário observar o que fazem os grupos e observar as performances construídas quando das práticas realizadas. Corpos, cheiros, gestos, movimento, cores, formas surgem e acontecem "como evento em si e como representação, como comunicação, como ato estético, ato simbólico e, principalmente, *locus de experiência para quem o olha e para quem é olhado*" *(Camargo 2015, 02).*

OS ALTARES E SEUS RESSIGNIFICADOS E PERMANÊNCIAS

Com Deus me deito, com Deus me levanto, com a graça de Deus e do Espírito Santo. (Oração da noite, Popular)

As práticas que envolvem o altar junto às Folias de Reis demonstram um estado de permanência das devoções que, de geração em geração, os foliões preservam. Por meio das cantorias, rezas dos terços e louvação ao presépio, os foliões acentuam a presença deste espaço tão importante em que a fé se apresenta nas performances realizadas.

6. Bastião. "Saudação do Altar. Toada cigana. Composição de João Cigano" Vídeo do YouTube, 09:22. 7 out. 2021. https://www.youtube.com/watch?v=xs9-Egj0pIs

Os moradores, ao prepararem o altar, depositam nele a sua fé e esperança e, com muito cuidado, dispõem as imagens e símbolos que bem representam o que celebram.

IMAGE 6
Altar em casa de devoto em Inhumas/GO. Rogério Neves. 2014

O altar "diz". Nele, a fé se faz presente em sua materialidade: imagens sagradas de Santa Clara e de Nossa Senhora da Abadia, no oratório, flores para enfeitar, o clarão da luz da vela e a foto do ente querido lembrado. A imagem da bandeira que já passou em tantas casas, abençoa também esse lar. Por isso, a ela é dado o destaque merecido. Bem posta, a imagem dos Reis Santos adorando o Menino Jesus ganha destaque momentâneo durante a estadia da bandeira e do grupo naquela casa.

O altar, como vimos, vale tanto pela sua materialidade como por suscitar gestos e ações incorporados nas práticas devocionais, notadamente quando se trata da religiosidade popular. Presentes em quase todas as casas de devotos dos Três Reis Magos, ele tem,entretanto, uma presença que extrapola em muito os limites desta devoção específica. Lugar por excelência para as rezas individuais ou coletivas, os altares são praticamente onipresentes nas diversas manifestações da religiosidade popular; sem prejuízo de sua presença também em outros estratos sociais.

As rezas populares são formas de oração que nascem do povo, de suas experiências de fé arraigadas na vida. "Para tudo existe reza. Conhecer as rezas populares é conhecer boa parte da lógica e da fé popular" (Poel 2013, 904). E aqui estamos entendendo a reza num sentido amplo, que vai além das palavras enunciadas e envolve ainda todo um repertório de formas de expressão que envolve gestos, cantos, construção e disposição

de objetos e imagens; tudo isso constituindo performances intimamente relacionadas.

Nesse sentido, nosso *olhar* nesse ensaio volta-se, primordialmente, aos espaços e contextos – os altares e seus cômodos – onde acontecem as rezas e cantorias como ação. Os altares se configuram, assim, como lugares do sagrado que ressaltam o conjunto das qualidades sinestésicas das várias performances envolvidas neles ou perante eles; inclusive aquelas constituídas por sua simples materialidade e presença.

Valemo-nos da narrativa de Euclides da Cunha, em um trecho de *Os Sertões*, no sentido de mostrar como as rezas estão há muito tempo estabelecidas em meio ao povo:

Ao cair da tarde, a voz do sino apelidava os fiéis para a oração. Cessavam os trabalhos. O povo adensava-se sob a latada coberta de folhagens. Derramava-se pela praça. Ajoelhava-se. Difundia-se nos ares o coro da primeira reza. A noite sobrevinha, prestes, mal prenunciada pelo crepúsculo sertanejo, fugitivo e breve como o dos desertos. Fulguravam as fogueiras, que era costume acenderem-se acompanhando o perímetro do largo. E os seus clarões vacilantes emolduravam a cena meio afogada nas sombras. Consoante antiga praxe, ou, melhor, capricho de A. Conselheiro, a multidão repartia-se, separados os sexos, em dois agrupamentos destacados. E em cada um deles um baralhamento enorme de contrastes... (Cunha 1984, 87-88)

A profusão de performances apresentadas no trecho em destaque revela que as rezas emergem de um fazer, de ações reveladoras e de práticas que se estabelecem em grupos. Salta aos olhos as ações percebidas no ato de "cessar os trabalhos" e no gesto exposto, "ajoelhavam-se". E, ainda, a expressão a qual destaca que o povo "derramava-se pela praça", indicando o carárer coletivo da ação e já insinuando a capacidade de mobilização do líder carismático.

Sem entrar em considerações sobre a natureza dos movimentos messiânicos – que extrapola o escopo do presente ensaio –, interessa aqui caracterizar a longevidade da ação das rezas coletivas e a centralidade de tais práticas populares, notadamente quando dedicadas às imagens sagradas que culminam, entre muitas expressões existentes, nos altares; característica para a qual boa parte dos estudos da piedade popular ligada ao catolicismo já chamou a atenção.

O uso de imagens sagradas está entre as manifestações culturais de caráter privado ou comunitário fortemente estabelecidas no catolicismo

popular. De tal sorte que encontra também reconhecimento nas instâncias formais da igreja católica:

Uma expressão de grande importância no âmbito da piedade popular é o uso de imagens sagradas que, segundo os cânones da cultura e a multiplicidade das artes, ajudam os fiéis a se colocarem diante dos mistérios da fé cristã (Diretório sobre Piedade Popular e Liturgia 2003, 25).

A montagem de altares com as imagens, entretanto, suscita gestos incorporados em outras práticas da religiosidade popular que não gozam do mesmo reconhecimento; ao contrário, costumam ser olhadas com desconfiança por parte do clero. É o caso, por exemplo, das práticas de benzeção, mais próximas das festas populares como a Folia de Reis e o Congado do que da liturgia oficial católica; o que não impede que várias benzedeiras e benzedeiros, foliões e congadeiros sejam católicos sinceros e assíduos frequentadores dos rituais da igreja.

Sobre a benzeção, Van der Poel (2013) esclarece que é comum o uso de altares em suas práticas. O pesquisador afirma que, nos rituais de cura que observou/frequentou, benzedeiras e benzedeiros, raizeiras e raizeiros costumam colocar sobre a mesa do altar o nome do doente e de sua enfermidade, seja espiritual ou física, a fim de obter a resposta daquele que evoca (Ibid. 53). No mesmo sentido, os (as) benzedeiros (as), pronunciam os nomes daqueles a quem rezam pela cura.

Eu, Daniela, me recordo que era costume familiar minha mãe e avó levarem a mim e meu irmão à benzedeira; uma vizinha bem próxima, que sempre nos recebia com muita atenção. Chegando à sua casa, já sentíamos o cheiro da arruda e outras ervas exalando no quintal. Sem dúvida, o aroma da arruda predominava. Na mesa, já estava tudo preparado: toalha branca, uma vela e alguns ramos de arruda entrelaçados; o ritual já podia começar. Com os ramos em mãos, ela pedia para que fossem expurgados o mau-olhado, o quebrante, a espinhela caída... Confesso que não entendia esses termos, mas, só de ouvir meus pais e avós falarem deles, eu tinha certeza que coisa boa não era. Depois do *dedo de prosa* entre os adultos, saíamos de lá com a alma e o corpo leves. Passados alguns meses, lá estávamos, novamente.

Trazendo essa memória como pano de fundo para uma reflexão sobre as performances que os altares produzem, consideramos que as benzeções também são constituídas de práticas significativas, em seus símbolos, palavras, gestos e cheiros. E é interessante notar que essa prática cultural, originária dos estratos e da religiosidade populares, também entra em contato e diálogo com a cultura de (ou para) massa. Um bom exemplo é

o samba-enredo do carnaval de 2020 da Escola de Samba Renascer, de Jacarépaguá RJ, e o seu cartaz de divulgação.

IMAGE 7
Foto Divulgação Escola de Samba Renascer de Jacarepaguá
Fonte: https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/leia-a-sinopse-do-enredo-da-renascer-de-jacarepagua-para-o-carnaval-2020/

Com o lema "Eu que te benzo, Deus que te cura", o cartaz de divulgação da escola de samba revela a pluralidade de símbolos que evocam e se entrelaçam com o sagrado. Importante destacar que não há, no cartaz, nenhuma referência explícita a essa ou aquela religião. Contudo, evidencia-se no cartaz a ambiência daquela figura que faz a ponte entre os crentes e a esfera espiritual e as divindades: a benzedeira. Mais do que as imagens na parede (Santo Antônio, a pomba do Divino Espírito Santo, Nossa Senhora da Conceição Aparecida nas águas do Rio Paraíba do Sul, Nossa Senhora do Rosário e o terço), justamente as que estão no altar remetem a esse trânsito que direciona o olhar e o entendimento do espectador para os rumos do catolicismo popular e das tradicões afro-brasileira e ameríndias, expressas nas imagens de Cosme e Damião – frequentemente associados aos Ibejis ou aos Meninos d'Angola –, de São Jorge, do Padre Cícero, na planta espada de São Jorge e na foto que remete a uma figura de mãe ou pai de santo ou preto(a) velho(a).

No samba-enredo da Escola de Samba Renascer de Jacarepaguá, que embalou a passagem pela Sapucaí em 2020, viceja, em forma de poesia, as performances que emanam do altar exibido no cartaz.

Trago rezas e benzeções para aliviar seus desconfortos físicos e do coração.

Quebro e desligo de toda e qualquer maldição, feitiço e sedução.

Sinta o cheiro das ervas, de incenso e de defumador.

Sou também raizeira, sim senhor.

Tenho nas mãos objetos simbólicos como arruda, terço, ramos de folhas, crucifixos e vela.

Tenho na fala, no gesto, e nos olhos fechados, o dom de curar o irmão.

De amenizar as mazelas! (Junior; Rocha 2020)

Situado na primeira pessoa, a sinopse do enredo da escola contribui para que as práticas da benzedeira sejam visualizadas. Nisto, o enredo também é performático, pois revela ações a partir da profusão de elementos e sensações apresentados no cartaz: cheiros, objetos, gestos, súplicas, cantos, benzeções. Tudo se estabelece nele e com ele. Associando a noção de agência das coisas à teoria das performances culturais para identificar diferentes modos de articulação entre coisas e pessoas, podemos afirmar que, na simbologia exposta, o altar *performa*.

O contexto atual de pandemia da covid-19 mudou o cenário social e econômico e isso tem claro impacto no campo religioso. O condicionamento às privações acarretadas pela pandemia proporcionou à população mundial o "repensar" suas práticas cotidianas. Seja nas mais simples situações do dia a dia, como ir ao supermercado, ou na forma de lidar com o trabalho – seja nas restrições e medidas de segurança no trabalho presencial ou nas ferramentas e plataformas do trabalho remoto –, a pandemia "mexeu" com o nosso modo de ver a vida e de vivê-la.

No que se refere às práticas religiosas, na maioria das vezes experenciadas em grupos e em espaços de alguma forma públicos – ainda que seja a sala de uma casa que se abre para receber um grupo de Folia de Reis –, o cenário também foi se transformando, especialmente, pela ausência de pessoas nesses espaços em decorrência da pandemia.

No entanto, algumas práticas religiosas resistiram às restrições impostas pelo contexto atual. Dentre elas destacam-se as devoções que se realizam em torno de um altar, que, na impossibilidade de realização de um rito mais amplo e coletivo, também se presta para a devoção individual ou familiar em casa, podendo ainda ser estendido a um limitado círculo de parentes, amigos e vizinhos[7].

7. Outra possibilidade para a devoção (responsável) nesses tempos de pandemia, além da frequencia às igrejas por um limitado número de fiéis ou de realização de rituais mais restritos e com algum distanciamento, foi a veiculação de missas e outros eventos religiosos pela TV ou pela Internet. E novamente destaca-se o altar nessas transmissões.

IMAGE 8
Altar em casa.

Na foto acima, destaca-se na parede a imagem de Jesus Cristo e no altar um desenho infantil com uma cruz, livros infantis de histórias religiosas fazem-se presente juntamente à imagem de Nossa Senhora das Dores, no oratório. Junto aos símbolos a vela alumia a cena. A água preparada para a benzeção faz companhia aos ramos apanhados de alguns galhos de sempre verde. O altar revela a presença de uma criança na casa, sua marca impressa no desenho e nos livros pessoais, diz: estou aqui.

(IN) CONCLUSÃO

No desenvolvimento deste ensaio, procuramos pensar o altar como materialidade e presença que constitui em si e por si uma performance que, por sua vez, gera, orienta, recebe outras performances; performances de foliões e de outros adeptos das formas da religiosidade popular, como as benzedeiras, que manifestam-se perante o altar, realizando, a partir dele, ações sinestésicas que elucidam vários aspectos dessa forma de religiosidade.

Compreender o entrelaçamento de tais performances requer um olhar apurado tanto para as coisas e sua agência como para os detalhes das ações que se desenrolam perante o altar. Tal como em um enredo de escola de samba, a partir e por meio de suas imagens, as performances *contam* e *cantam* o evento, situam todos os participantes em uma mesma ação e afloram os sentidos e percepções para o que é veneradono ato. E isso é válido também em grande medida para reuniões de indivíduos e núcleos familiares – mais ou menos extensos – ao redor de seus altares, na intimidade de suas casas.

Pensar o altar como um próprio agente da performance implica olhar também para tudo o que o altar transmite ou evoca, sejam imagens, palavras, gestos corporais, sons, cheiros. Tudo é parte do evento em si, em seu momento e contexto. Ao redor do altar – um espaço de trocas de saberes – no altar e pelo altar, a religiosidade é evidenciada nas performances ali realizadas; seja pelas imagens e coisas, pelos foliões, pelas famílias que recebem os grupos, por quem dele se aproxima ou se utiliza para os fins de suas práticas espirituais e religiosas.

Desenvolver o olhar para o espaço em que a fé é visualizada, ou seja, os altares, contribui para que percebamos como as performances são produzidas. Trata-se de um olhar que vai além do que está posto, um olhar que verifica os pormenores das coisas e das ações, sem pressa, saboreando a cena e o que dela emana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agostini, Camilla. 2011. A vida social das coisas e o encantamento do mundo na África central e diáspora. *Métis: História & Cultura*, vol. 10: 165-185.

Bíblia de Jerusalém. 2002. São Paulo: Paulus.

Bitter, Daniel. 2010. *A bandeira e a máscara*. A circulação de objetos culturais na Folia de Reis. Rio de Janeiro: 7 Letras; IPHAN/CNFCP.

Camargo, Robson (org) et Alli. 2015. *Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos*. Goiânia, Kelps.

Carvalho, Edsonina. 2009. *Estrela do Oriente:* Uma Folia de Reis do Setor Pedro Ludovico, Goiânia, Goiás. Dissertação de mestrado profissional, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

Certeau, Michel de. 1995. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.

Cunha, Euclides da. 1984. *Os Sertões*. São Paulo: Três (Biblioteca Virtual do Estudante).

Diretório sobre Piedade Popular e Liturgia. 2003. *Princípios e Orientações. Congregação para o Culto Divino e Disciplina dos Sacrament*os. São Paulo: Paulinas.

Durkheim, Emile. 2009. *As formas elementares da vida religiosa***:** o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes.

Garcia, Juliana. 2018. *Tem Festa de Tambor no Reinado de Nossa Senhora*. Performance e Agência em torno das Coisas Congadeiras – Justinópolis MG. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Geertz, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.

Ingold, Tim. 2012. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizonte antropológico* vol.18: 25-44. https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002

Júnior, Ney e Claudio Rocha. Leia a sinopse do enredo da Renascer de Jacarepaguá para o Carnaval 2020. *SRzd*, 08/08/19. https://www.srzd.com/carnaval/rio-de-janeiro/leia-a-sinopse-do-enredo-da-renascer-de-jacarepagua-para-o-carnaval-2020/ (acessado em 14/04/21).

Matos, Ronaldo Aparecido. 2017. *Os cantos da Companhia de Reis Fernandes de Olímpia – São Paulo*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

Rios, Sebastião; Viana, Talita. 2015. Fotografias de Rogério Neves. *Toadas de Santos Reis em Inhumas, Goiás.* Goiânia: Gráfica UFG.

Turner, Victor Witter. 1974. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes.

Poel, Francisco van der. 2013. *Dicionário da Religiosidade Popular*. Curitiba: Editora Nossa Cultura.

Daniela Oliveira dos Santos é doutoranda em Performances Culturais - Universidade Federal de Goiás (2020-2024) com pesquisa em andamento sobre o Ofício Divino das Comunidades. É mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (2012) e cursou especialização em Liturgia Cristã na Faculdade Jesuíta (FAJE – 2018 a 2019). Possui licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia. É professora de música no Instituto Federal de Goiás - Campus Itumbiara desde 2011. Tem interesse em investigações nos campos Catolicismo Popular, Ritos Católicos e Música Litúrgica. E-mail: danielaoliveira@ufg.edu.br

Sebastião Rios é professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Pesquisador associado do Centro de Estudos Africanos da Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e colaborador do Zentralinstitut für Lateinamerikastudien da Universidade Católica de Eichstätt (Alemanha). Doutor em Sociologia pela UnB / Universidade de Innsbruck, Áustria (1998), mestre em Literatura (1993) e bacharel em História pela UnB (1987). Atua nas áreas de Sociedade e Cultura Brasileira, Literatura Brasileira, Música e Sociedade, Cultura Popular / Patrimônio Imaterial, com vários registros de Folias de Reis e Congados em CDs e vídeos. E-mail: sebastiaorios@gmail.com

Contribuição de autoria. Daniela Oliveira dos Santos, Sebastião Rios: concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/05/2021
Reapresentado: 11/11/2021
Aprovado: 15/11/2021

ARTIGOS

HISTÓRIA E RITUAL: RELAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE GUERRAS, MISSÕES E DEVOÇÃO

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185710

GIOVANNI CIRINO
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-3297-5462
Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, Brasil, 86057-970 - csociais@uel.br

RESUMO
A partir de um ritual de devoção a São Benedito (Ilhabela, litoral norte de São Paulo), discute-se a atuação missionária através de autos catequéticos. Partindo das festas do Brasil Colonial, procuramos compreender os liames entre a atividade missionária, as guerras na África Centro-Ocidental nos séculos XVI e XVII e as representações rituais. O foco desta reflexão são as relações entre os eventos históricos e as formas de publicização da atividade missionária. Busca-se compreender não apenas o ritual enquanto potenciador de um imaginário devocional, mas também os desdobramentos dos eventos representados, suas interpretações e processos de ressignificação.

PALAVRAS-CHAVE
Ritual; Guerras Angolanas; Congada; Missões Católicas; Ressignificação.

ABSTRACT
The missionary work is discussed through catechetical theater based on a ritual of devotion to São Benedito (Ilhabela, São Paulo, north coast). Starting from the festivities of Colonial Brazil, we seek to understand the links between missionary activity, the 16th and 17th centuries Central West Africa wars, and the ritual representations. The focus of this reflection is the relationship between historical events and the ways of publicizing missionary activity. It reflects not only on the ritual as an enhancer of a devotional imagery but also the unfolding of the represented events, their interpretations, and reframing processes.

KEYWORDS
Ritual; Angolan Wars; Congada; Catholic Missions; Reframing.

O BARROCO E AS FESTAS COLONIAIS

Nas festas e celebrações públicas do Brasil Colonial se faziam presentes aspectos específicos e característicos. Entre tais, a centralização política do Estado, a matriz estética barroca e a defensiva Contrarreforma são certamente importantes. As festas ligadas ao catolicismo popular, como a Festa de São Benedito, podem ser pensadas como formas expressivas relacionadas às festas barrocas do período colonial. Tais festas podem ser pensadas a partir de permanências e resquícios de certos aspectos do mundo colonial. Nelas podemos encontrar especificidades ligadas ao exercício do poder colonial que demandam profundas reflexões sobre os processos de ressignificação e as estratégias dos povos subjugados (Maluf 2001, Araújo 1993, Souza 1994; 2002, Del Priore 1994, Jancsó e Kantor 2001).

Apoiada em Affonso Ávila (1994) e Luis Roberto Lopes (1981), Marcia Maluf argumenta que as festas barrocas do período colonial constituem uma sensibilidade e visão do mundo que conformam o *ethos* da cultura brasileira. Este se apresenta ainda hoje numa espécie de continuidade que se evidencia em alguns campos da cultura popular, entre eles o das chamadas festas populares. Em tais festas um ideal moral, religioso e poético ganha formas visíveis tornando-se "índice privilegiado de mentalidade e estilo de vida, permitindo-nos explorar o significado da marca barroca que ela carrega" (Maluf 2001, 1).

O caráter barroco da festa colonial confere uma conotação específica à linguagem pela qual se dá a fusão entre o Estado e a Igreja. Tal caráter se evidencia em diversos aspectos expressivos (Montes 1998). As procissões barrocas realizavam a afirmação da monarquia portuguesa. O reinado do Congo, por exemplo, era apenas uma das muitas partes integrantes do desfile no qual se faziam representar diversas outras instituições significativas do mundo colonial, como as irmandades religiosas, os ofícios, as autoridades civis e eclesiásticas, enfim, a imagem do "corpo místico"[1]. A procissão barroca teria sido responsável por uma transformação do corpo místico, uma mudança do sentido sacramental para o jurídico. Isso teria ocorrido através de um processo de múltiplos aspectos, sendo a publicização do desfile apenas uma delas. Simultaneamente, o sentido jurídico do corpo místico é transposto para a sociedade, sendo o Rei a representação máxima da unidade, harmonia e justiça (Monteiro 2001, 78).

A propagação do cristianismo e a conversão de pagãos é um elemento constitutivo do Estado absolutista português. Tal projeto messiânico do Estado se institucionaliza a partir do Padroado, instrumento que atribuía direito

1. *Corpus Mysticum* é a denominação dada à igreja universal fundada por Jesus Cristo. Expressão utilizada por São Paulo em referência à Igreja como o Corpo de Cristo, sendo este a sua cabeça e os fiéis, através da fé e do sacramento do batismo se tornam parte integrante dessa Igreja e membros de Corpo Místico. Jesus Cristo a cabeça invisível e sagrada, e o Papa a cabeça visível e terrena.

exclusivo ao Rei de exercer atividade missionária e religiosa em nome da Santa Sé.[2] A propagação da fé é o principal fundamento da "Guerra Justa". Após tal conceito ter sido largamente utilizado entre os séculos XI e XIII no contexto das Cruzadas, no século XV ganhou outros sentidos ligados à legitimidade da passagem da condição de homem livre para a de escravo.[3]

Tendo o Estado contornos de uma missão imperialista, as procissões e as festas barrocas eram uma maneira de exprimir e publicizar as práticas do Rei. A reprodução do corpo místico do Estado se dá no e pelo cortejo através da apresentação e exibição das forças sociais e sobrenaturais, bem como através dos elementos materiais, imagéticos e sonoros. Tais aspectos expressivos são "articulados a partir de uma sintaxe própria em termos de tópicas retóricas tradicionais. A festa barroca propaga um conceito realizando-o na prática" (Idem, 79).

Marcia Maluf (2001), Maria Lúcia Montes (1998) e Affonso Ávila (1994) enfatizam que a estética barroca está profundamente enraizada nos aspectos lúdicos, no sentido de jogo e em uma força criativa que recombina constantemente elementos de lugares e épocas diversas. Referem-se ao barroco enquanto uma estética cujas alegorias são fortemente permeadas pela contradição e ambiguidade.

> O gosto pela profusão, do ornamento excessivo, o horror do vazio, nas artes plásticas – na arquitetura, na escultura e na pintura das igrejas, por exemplo – a contrapartida concreta, tornada visível, desse sentido do jogo que, na literatura, trabalha com a metáfora, a ordem indireta do discurso, a linguagem preciosa, volutas verbais que respondem às formas arquitetônicas que se enrolam sobre si mesmas (...) (Maluf 2001).

2. O Padroado era o instrumento jurídico que determinava o exclusivo direito da organização e financiamento de todas as atividades religiosas nos domínios do reino e das terras descobertas, bem como nomear padres e bispos que posteriormente eram endossados pelo Vaticano. O Padroado português institui também o aspecto religioso às estruturas político-administrativas do Reino de Portugal (já que posteriormente o Padroado Ultramarino passa a abarcar também as dioceses na África, no Oriente e nas Américas), assim muitas atividades ligadas à Igreja se tornaram atividades de Estado como, por exemplo, a Inquisição. Sobre esse assunto, bem como sobre o Padroado espanhol e suas relações com a Sagrada Congregação de Propaganda Fide, ver Gonçalves (2008, 39, 44-52, 77 e 141).

3. Doutrina jurídica que surge ainda com Cícero no século I a. C. tendo como reflexão e conduta (uma ética) em quais circunstâncias a guerra pode ser aceitável moralmente. São dois os aspectos principais: de um lado essa teoria procurava especificar critérios para que um Estado que esteja em Guerra atenda o princípio do justo, e também, as condições em que a guerra deve ser travada. Partindo de Cícero e Ambrósio, passando por Bartolomé de Las Casas, Hugo Grotius, John Locke, Emmanuel Kant e John S. Mill, muitos foram os autores que refletiram sobre a questão. Após tal conceito ter sido largamente utilizado entre os séculos XI e XIII, no contexto das Cruzadas, no século XV ganhou outros sentidos ligados à legitimidade da passagem da condição de homem livre para a de escravo. No contexto aqui enfocado os argumentos da guerra justa passam a ser utilizados como justificativa das mais variadas situações contraditórias. Para ampliação e adensamento da questão ver: Orent, Brian. 2008. Just War Theory. *In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (Ed.). Fall Edition.

No barroco a busca pela restauração de uma ideia de ordem se produz sob o signo da contradição: de um lado o sentimento criador do indivíduo, e de outro o sentimento arcaico de sua limitação frente a um mundo que escapa ao seu controle. No mundo arcaico, o indivíduo encontrava-se em amarras teológicas e sociais que restringiam sua capacidade de experimentação e expressão. Daí a oposição do arcaico em relação ao mundo moderno.

Interessante a demonstração de Marcia Maluf das "coincidências e continuidades entre as formas populares de cultura e sua remota ancestralidade barroca" (Idem), bem como suas considerações a respeito de uma história comum de dominação sobre os povos indígenas e aqueles provenientes do continente africano. Tais aspectos nos aproximam da compreensão dos processos de ressignificação presentes nas formas expressivas da cultura popular.

A Festa de São Benedito e sua congada, enquanto rituais de representações de poder de natureza teológico-política (Monteiro, 2011) podem ser interessantes para pensar tais processos de ressignificação e produção de certos contextos a partir de constituições de novos códigos. Mobilizamos o sentido sugerido por Marshall Sahlins (2008) para o qual em tais processos são produzidos códigos através de associações entre partes específicas do campo semântico de determinadas categorias provenientes de contextos simbólicos distintos. É desta maneira que opera, por exemplo, a associação entre Deus e Nzambi no contexto missionário da África Centro-Ocidental.

Considerando a representação da soberania de uma sociedade concebida à luz do corpo místico, bem como em representações de outros reinos subjugados presentes nas procissões e festas barrocas, a Festa de São Benedito apresenta uma articulação entre o projeto messiânico do Estado e a atividade missionária que produzia legitimidade à expansão imperialista. No entrecho se faz presente o programa de ação do Estado português que vinculava justificativas ideológicas a representações coletivas, ao mesmo tempo em que associava sagrado e profano numa forma espetacular de poder por via de uma linguagem barroca.[4]

O foco desta reflexão se coloca sobre as relações entre os elementos expressivos e seus nexos com processos históricos, relações de poder e as formas

4. Os códigos presentes no ritual podem ser evidenciados a partir de diferentes aspectos dos elementos expressivos: 1) paisagem sonora do ritual: morfologia da marimba e registros audiovisuais nos quais percebe-se a fixação de estruturas sonoras que permitem relacioná-las à música tradicional africana (Cirino 2012, 261). Postula-se que na expressão musical não há uma fusão completa dos elementos que possa suprimir todas as marcas de proveniência dos materiais musicais, notadamente os elementos formais e de estrutura (Oliveira Pinto 2002); 2) literatura carolíngia (ver nota 13): na medida em que o texto do entrecho faz diversas referências à narrativa compilada na obra *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* e; 3) as missões católicas na África Ocidental: responsáveis também pela propagação na Europa do êxito missionário no continente africano (Cirino 2013; 2016).

de publicização da atividade missionária. Interessa pensar a devoção enquanto o resultado da produção de códigos e processos de ressignificação e resistência. Interpretado a partir desse ponto de vista, os aspectos do barroco fundam uma etnocenológica do ritual muito característica: coloca-se lado a lado inúmeros elementos expressivos provenientes de culturas africanas – que ficam evidentes em aspectos da música, dos instrumentos e das coreografias – e a estética do barroco em que os eventos históricos são referenciados. Esta justaposição coloca o ocorrido [guerra] em relação tensa com o presente etnográfico [devoção].

O percurso sugerido para reflexão partirá de uma apresentação do contexto etnográfico salientando nossa base empírica. Se propõe uma compreensão das festas ligadas ao catolicismo popular a partir das relações estabelecidas com as procissões barrocas. A introdução ajuda a contextualizar a tradição que se afunda no tempo remontando narrativas do Brasil Colonial. Em seguida, apresenta-se o último ato do ritual de devoção a São Benedito, a fim de estabelecer elementos expressivos que evidenciam aspectos dos processos de ressignificação e produção de códigos, bem como explorar alguns aspectos da dramatização associada à percepção sensorial e materialidade do sagrado. A partir da exposição de elementos do ritual passamos para a discussão de duas significativas guerras na região de Angola (cidade de Massangano) que são referenciadas no entrecho e essenciais para a compreensão do contexto da devoção. A primeira ocorrida em 1583 e a segunda em 1648. Após essa longa excursão pelas guerras angolanas retornamos ao ritual para repensá-lo enquanto contexto convencionado e processos de ressignificação.

CONTEXTO RITUAL

A devoção católica é bastante evidente em todo o litoral norte paulista.[5] Os traços dessa presença podem ser observados pelas diversas práticas religiosas, igrejas e capelas coloniais. A igreja matriz de Ilhabela é dedicada a Nossa Senhora D'Ajuda e Bom Sucesso. Dentre as importantes festividades do calendário religioso que acontecem na ilha, destacam-se as festas de São Benedito (sem data certa, meados de maio), Nossa Senhora D'Ajuda (02 de fevereiro) e São Pedro (29 de junho).[6]

5. O material empírico utilizado é proveniente de pesquisa em algumas fases. Inicialmente pesquisa feita para a série *Sobre a Congada de Ilhabela* (Kishimoto TV-USP 2004-2011), que é composto por 6 partes de 26 minutos cada (https://www.youtube.com/watch?v=CpCuk-441ZCw&t=1239s, acessado em 05/05/2022). Outros dados foram coletados em pesquisa de campo fora do âmbito do documentário, principalmente gravações de áudio, entrevistas e notas entre 2009 e 2019. Muito úteis também foram as transcrições do entrecho realizada a partir dos manuscritos do Rei Benedito Hipólito de Carvalho (Dito de Pilaca), bem como aquelas realizadas por Iracema França Lopes Corrêa (1981), Haydeè Dourado de Faria Cardoso (1982; 1990). Somando-se a esse *corpus* de dados sobre o enredo da congada, ainda foi utilizado como material comparativo as transcrições de outras congadas semelhantes presentes em Rossini Tavares de Lima (1949/1981), Alceu Maynard Araújo (1964), João Alfredo Rabaçal (1976), José Loureiro Fernandes (1977).

6. Devido às ações de combate ao COVID-19, todas as atividades relacionadas à Festa de São Benedito estão suspensas desde 2020. Como nos últimos anos a participação do poder

Muitas pessoas que habitam a ilha são devotas e possuem uma ligação significativa com santos católicos e diversas outras entidades, em especial, com São Benedito.[7] Ao seu nome são dedicadas diversas práticas. Em seu louvor são realizadas diversas ações. Por ele e através dele, diversas atividades se organizam dentro de um sistema ritual que engloba pessoas vivas, pessoas mortas, lugares e objetos de devoção. Sem dúvida que, para os devotos de Ilhabela, São Benedito tem significativa agência. A devoção é expressa de diversas maneiras ao longo do ano, contudo, na Festa de São Benedito concentra-se a expressão pública e os principais rituais da devoção durante três dias consecutivos. Como parte das atividades, as procissões – que dão início aos dias do ritual e que ocorrem também ao final, emoldurando toda a sequência total do ritual (Schechner 1985; 1988) – são importantes momentos para observar uma interação entre congueiros e comunidade fora da cena, fora da congada propriamente dita. Nesses momentos as expressões de devoção, promessa e afeto são intensas. O choro simultâneo ao riso, ao alívio da cura, ao alcance da graça. Dimensões que se fazem presentes nas procissões e em suas finalizações na igreja. Impactam os devotos a imagem do santo materializada sobre o andor e os múltiplos elementos sensoriais como a reza, o canto, os tambores e os sinos da igreja que soam incessantes em ritmo acelerado, constante, num volume acima de tudo.

público é determinante para a realização da Festa, a suspensão de todos os cerimoniais e outros eventos culturais por parte da Prefeitura e Secretarias de Cultura e de Educação afetou também as verbas destinadas à Festa de São Benedito. Da mesma forma com relação à participação da Igreja nas atividades da Festa.

7. A versão mais recorrente sobre as origens de São Benedito (Benedetto Manasseri) sugere que ele nasceu na cidade de Messina na Sicília (Itália) em 1525, sendo filho de um escravo africano trazido por negreiros ibéricos. Pertenceu a uma ordem de frades menores, capuchinhos de regra franciscana, do convento de Santa-Maria-di-Gesú, próximo à cidade de Palermo (cf. Alencastro 2000, 314). Benedetto viveu neste convento exercendo tarefas humildes como a de cozinheiro e morrido com fama de santidade em 1589. Foi beatificado em 1743, canonizado e santificado em pleno regime escravista em 25 de maio de 1807, muito embora seu processo de canonização tenha iniciado cinco anos após sua morte em 1594. A Irmandade de São Benedito, inicialmente criada em Lisboa em 1619 por mouros e negros convertidos, foi uma das responsáveis pela difusão de seu culto em Angola.

FIGURA 1. Procissão. A Imagem de São Benedito chegando na Igreja Matriz para a Missa de Abertura (Foto do autor 2016).

FIGURA 2. Andor carregado pelos devotos com a Imagem de São Benedito vestida para a Festa (Foto do autor 2006).

Ocorrendo todos os anos em meados do mês de maio, a devoção ao santo se dá em torno de dois principais "núcleos": a ucharia e a congada.[8]

8. A ucharia é o núcleo responsável pela arrecadação, organização, preparo e distribuição das doações em alimentos dedicadas a São Benedito. Trata-se de uma espécie de banquete oferecido gratuitamente aos participantes e à população em geral nos almoços de sábado e domingo. A ucharia é uma parte extremamente importante na medida em que está associada ao circuito das dádivas que se fazem em nome do santo (Mauss 2003). É em torno da

Entretanto, esses não são os únicos a integrarem a Festa. A congada é realizada enquanto expressão de devoção. Trata-se de uma espécie de reza, um louvor em forma de representação cênica. Uma encenação nas ruas com falas, danças e cantos cujo entrecho tematiza uma desavença entre dois grupos rivais: de um lado os Fidalgos do Rei do Congo, considerados "cristãos" e que se vestem em tons de azul e ocupam o lado "de cima" do campo de batalha, de outro os Congos do Embaixador de Luanda, considerados os "mouros", "pagãos", "infiéis", "não-batizados", que se vestem em tons de encarnado e ocupam o lado "de baixo" do campo de batalha[9]. O Embaixador de Luanda seria convencido a se converter ao cristianismo passando a adorar o santo católico São Benedito. Cada um dos exércitos ocupa um ponto, mais ou menos a 40 metros de distância um do outro, sendo campo de "batalha" todo o espaço compreendido entre os dois exércitos no qual se desenrolam as cenas. A encenação, acontece em três atos (que chamam de "bailes"), com duração de aproximadamente 40 minutos cada.

A encenação apresenta o momento que o Embaixador de Luanda chega na cidade de Congo e se depara com a Festa de São Benedito. O desenrolar das cenas mostra representações de embates, tentativas bruscas de aproximação, entremeadas de falas, cantos e danças. Em cada um dos bailes é apresentada de maneira repetida, mas com algumas diferenças, a história de uma guerra que se faz para que o Embaixador, filho bastardo do Rei seja reconhecido. Em cada um dos três bailes o Embaixador é preso, levado à presença do Rei onde, após debater suas razões, se arrepende pedindo perdão e se "convertendo". No entanto, somente no último baile o Rei descobre tratar-se de seu filho, criado em outro reino. Daí o caráter específico deste último baile.

DEVOÇÃO EM CENA

Embora haja muitas recorrências entre as três encenações, o último baile é especialmente diferente dos outros dois, tanto por seu caráter de finalização quanto por alguns aspectos de seu conteúdo. O diálogo entre Rei e Secretário marca seu início. O conteúdo deste diálogo se refere ao fato de o Rei estar *abraçando a cruz de Cristo*, ou seja, à sua conversão. A demonstração de empenho no louvor a São Benedito traz algo do sentido desta conversão. O Secretário se mostra especialmente interessado em

ucharia que ocorre grande parte da produção material que envolve a devoção ao santo. Os alimentos oferecidos são tratados como abençoados e capazes de operar curas. Acredita-se que o santo se faz presente na ucharia e distribui bênçãos com a graça do que para ele se cozinha, se oferece, se compartilha e se consome. As graças passam pela comensalidade do que para ele (e em seu louvor) se cozinha. A ucharia apresenta a fartura, o excesso, a graça e a comensalidade coletiva. Nesse sentido, a ucharia possui aspectos importantes no que diz respeito às materializações do sagrado, contudo, não serão aqui analisados.

9. Do exército do Rei, os principais personagens são Príncipe, Secretário e Cacique; do exército do Embaixador, apenas os Caciques.

festejar o santo em louvor a seu soberano. Após ordenar ao Secretário que chame o povo, este se dirige aos seus Fidalgos conclamando-os para a festa.

FIGURA 3. Rei e Rainha encabeçam procissão ladeados pelas fileiras de congueiros (Foto do autor 2008).

FIGURA 4. Príncipe pronuncia sua Embaixada em frente ao Rei e Rainha (Foto do autor 2010).

O Secretário se mostra pronto. Então tem início a apresentação das "embaixadas" pelos Fidalgos.[10] Em seguida, os instrumentos começam a tocar com mais intensidade. Os Congos do Embaixador fazem coreografias,

10. Em Ilhabela, as embaixadas são as falas dos Fidalgos em frente ao Rei em louvor a São Benedito e outros santos. Todos os Fidalgos têm a sua embaixada e podem inclusive dar mais de uma embaixada, que são ditas em tom declamatório no início de todos os bailes. Observa-se com frequência a repetição de embaixadas, a utilização de versos e

andando e cantando em duas colunas em volta dos Fidalgos. Com a espada desembainhada e apoiada no ombro direito, seguram a capa enquanto cantam. Inicia-se a "guerra". As coreografias com formações em fileiras e circulares em que se chocam as espadas são marcantes nesse momento. O Príncipe e o Secretário "descem" para falar com o Embaixador, enquanto os Congos gritam e cantam "*Com ponta de arma/ Queremos vencê o lê lê,/ Com ponta de arma/ Havemo de morrer!*". Tais coreografias que representam os embates entre os dois exércitos são tomadas de movimentos enérgicos, corridas, formações circulares e fluídas. As tropas demonstram a força bélica e devocional. Os corpos dos congueiros se chocam, se integram nas coreografias e se deslocam ao longo do campo de batalha. Os sons das espadas e dos pés em marcha ou correndo, o canto e o ritmo dos tambores, tudo concorre para expressão de uma sinceridade em sua devoção. As pessoas que assistem, em sua grande maioria familiares dos congueiros, também se emocionam. Se afetam pela expressão da devoção que se encena na performance. Se unem na participação física e corporal da congada.

Com a guerra em curso, o Secretário do Rei se dirige ao Embaixador ameaçando-o na tentativa de intimidá-lo. Os Congos do Embaixador aos poucos se põem agachados (ou ajoelhados) ficando em pé apenas os Caciques. Então o Secretário pergunta se o Embaixador quer vê-lo desferir o golpe final. O Cacique intervém fazendo então uma surpreendente revelação: o parentesco entre Rei e Embaixador. A descoberta do parentesco se dá numa passagem controversa, na qual o Rei entenderia o verdadeiro motivo da invasão do Embaixador. Dirigindo-se para o Secretário, o Cacique do Embaixador revela: "*Vós não sabeis/ Que somos dois governadores/ do reino desta cidade/ filho do pai, rei teu senhor?*". O Embaixador é revelado filho do Rei.

O Secretário então risca o chão com a espada, delimitando uma "barreira" para os Congos. O Secretário vai até o Rei enquanto o Embaixador faz gestos jocosos correndo-lhe atrás. Assim que o Secretário alcança a cabeceira do campo de batalha, frente ao monarca, pede licença para apresentar a sua embaixada. O Rei concede. Este é um momento carregado de tensão, expectativa e suspense. Os devotos sabem que a resposta do Rei é determinante para que a mensagem do Secretário seja devidamente recebida. Nem mesmo o Embaixador demonstra qualquer pista sobre a revelação.

Em seguida, o Secretário invoca uma presença divina no campo de batalha, a despeito da desvantagem numérica. Então inicia o seu relato dizendo que o Rei pode ficar descansado pois os invasores são de paz. Mas o Rei deseja saber de quem se trata. Então o Secretário revela: "*Não sei, diz que é*

falas do entrecho como embaixadas, bem como produção de ênfases através da repetição de determinados versos.

o príncipe seu filho querido, filho real de Massangano". Após a revelação ao Rei, a marimba começa a tocar. O Secretário retorna dançando e concede a permissão para que o Embaixador se aproxime do Rei.

FIGURA 5. As espadas se chocam enquanto cantam. Na coreografia, círculos são formados pelos dois exércitos para o confronto (Foto do autor 2010).

FIGURA 6. Durante a batalha, o Embaixador lança sua investida enquanto os Fidalgos do Rei o defendem (Foto do autor 2009).

Na presença do Rei, todos então se colocam a cantar juntos a liberdade do Embaixador. Aquele que até então fora tido como adversário, inimigo, passa a ser consanguíneo aliado. O Embaixador se aproxima e pede a bênção, a qual o Rei responde "*Bimbia Zambi in a pongo aquiriri!*" E indaga: "*Embaixador, como é que vós fugistes de meus pés*?". Então o Embaixador

responde de forma objetiva: "***Soberano, a cruel batalha de Massangano foi a causa***".

O que teria acontecido nessa batalha? Seria uma batalha anterior opondo os mesmos exércitos? Teria o Embaixador sido derrotado nessa batalha se tornando um subjugado? Qual teria sido o contexto da *cruel batalha*? Detalhes interessantes dessa passagem – tanto a referência a Zambi quanto à verbalização do motivo da cisão – são questões chaves para compreender afinal "o que está sendo dito" no ritual. O Embaixador então senta-se ao lado do pai e explica suas motivações. [11]

O Rei, calado, apenas ouve as queixas do filho. O filho que agora retorna é forte e tem um exército abundante. O poderio bélico do Embaixador é muito grande frente aos Fidalgos do Rei. No transcorrer do diálogo, pai e filho se desentendem novamente. Ao que parece, o Embaixador faria gosto em ser herdeiro *do cetro e da coroa*. O Embaixador se ressente de ter sido desterrado e banido. Dizendo sentir-se desgraçado no inferno, implora o perdão do pai. Em seguida, o Rei ordena que o Embaixador se submeta à *lei de Cristo*, pois só assim seria perdoado. De início o Embaixador recusa. Depois, porém, aceita e reconhece, finalmente, o monarca. Como nos outros dois bailes, repete-se a cena em que o Rei oferece a espada de presente ao Embaixador, bem como o diálogo sobre a "qualidade" dos soldados *flor de massangano*.

Depois do canto a música para. O Rei levanta-se e profere os versos finais emoldurando o baile. Como nos outros bailes se faz referência à *demudança* que alegrou seu coração, e ao *fundo do mar*, a Kalunga Grande. Os Congos serão perdoados conforme seu nome, seu novo nome cristão, o nome de batismo.[12]

Ao final do último baile é comum os congueiros se expressarem publicamente. Agradecem a São Benedito por mais uma Festa, mais uma congada. Agradecem a participação de todos no empenho para a realização da congada e da ucharia. Muitas das mulheres da comunidade, que não acompanharam a congada por estarem ocupadas trabalhando na cozinha, costumam aparecer. A comoção é evidente. A comunidade celebra com

11. Alto e poderoso monarca/ que é devoto é de Mombique/ cuja grandeza imensa/ que vai de polo a polo/ quando soube que tu senhor/ que nós a vossos pés estavam prostrados/ mandou o duque de Cassangue/ com força no braço e no alfange,/ [m]andou a mim porque bem conhecido sou, senhor/ nos vossos vassalos obedientes,/ porque não reconhecendo como monarca/ filho de vossa pessoa/ eu determinei com grande empenho/ e recebi com grande desempenho/ o glorioso Benedito Santo.

12. Oh doces aves congos/ vozes deste de garganta/ de um povo forte/ que todo mundo se espanta./ Na minha forte peito,/ formou-se uma de mudança/ que alegrou meu coração/ como coisa que já dança./ No fundo do mar não cantam/ sereias encantadeiras/ vão-se filhos e vão-se com amor / a Benedito Santo festejar/ que decerto dele esperamos/ o prêmio mais singular./ Mas primeiramente antes de dançarem/ cheguem todos aos meus pés/ que lhes quero premiar,/ quero uma dança bem destruncada/ e conforme for seu nome/ assim serão perdoados. Abulo!

entusiasmo esse momento. É nesse momento que acontece a coroação da nova Rainha que celebrará a Festa do próximo ano. Momento cercado de cuidado e importância dada a concorrência e a significância do cargo. Aparecem também as autoridades, prefeitos, secretários, candidatos, situação e oposição. Expressão de emoção e devoção, o último baile é também um momento de expressão tanto de rivalidades e tensões quanto alianças e afinidades.

Da mesma maneira que as missões católicas, considera-se a literatura carolíngia (Cirino 2013) e os conflitos de cunho religioso (protestantes, muçulmanos, "pagãos" ou outras formas de denominações religiosas) importantes para entendermos a congada de Ilhabela.[13] Nesse sentido, a investigação a respeito da "batalha de Massangano" se mostra necessária.

A revelação do parentesco entre Rei e o Embaixador desencadeia a revelação da rivalidade. O motivo que fez o Embaixador *fugir dos pés* do Rei foi *a cruel batalha de Massangano*. Supondo provável a hipótese de Mário de Andrade (1982a) de que o entrecho se refere, de fato, a eventos ocorridos na África, seguiremos informações historiográficas a respeito das guerras ocorridas na região de Massangano. A despeito de haver numerosos indícios que apontam a guerra de 1648 como principal referência, há ainda outra batalha ocorrida em 1583. A seguir apresento algumas informações sobre as duas batalhas, procurando dar mais ênfase ao contexto do século XVII.

DUAS GUERRAS ANGOLANAS: NOSSA SENHORA DAS CANDEIAS [1583] E RESTAURAÇÃO DE LUANDA [1648]

Em 1583, deu-se o confronto entre os ambundos liderados por Mbandi Ngola Kiluanji (sétimo rei do Ndongo) contra os portugueses liderados por Paulo Dias Novais aliados aos congoleses liderados por Alvaro II (nome católico de Mpanzi Mini a Lukeni Lua Mbandi, rei do Congo entre 1574 e 1614). As

13. Segundo Araújo (1952; 1964), o tema central da conversão teria um substrato que é narrado na *Chanson de Roland* (livro IV, capítulo IV) da famosa coletânea que resultou em *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*. Aspectos do conteúdo das narrativas de guerra contra os infiéis teriam sido "sabiamente aproveitado pelo catequista" (Idem, 216). *A História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França* teria sido constituído através do séc. XI formatando uma espécie de modelo desse tipo de literatura. Sua presença no Brasil se encontra a partir do desmembramento de seu conteúdo e o surgimento de diversas expressões como, por exemplo, trovas, cantigas e cordel. Diversos são os casos em que encontramos manifestações da cultura popular brasileira que tratam da representação de lutas de expulsão dos infiéis por um "exército cristão". Segundo Mário de Andrade em suas *Danças Dramáticas no Brasil* (1982a) esse tema teria surgido no Brasil com as cavalhadas, passando para as marujadas e indo depois para diversas outras manifestações, entre elas as congadas. A "*Chanson de Roland*" (ou "Canção de Rolando) seria o trecho que descreve a vinda à Península Ibérica de Carlos Magno para combater os mouros infiéis e a emboscada que termina com a morte de Roland. Os chamados "povos mouros" ocuparam a Península Ibérica de 711 a 1492, quase oito séculos, portanto. Na "Chanson..." é narrado o episódio supostamente ocorrido no ano de 778 em que Galalão trai o exército do imperador e arma uma emboscada no desfiladeiro de Roncesvales. Para mais informações ver: Carvalho 1863, Caponero 2009, Carvalho, 2015.

motivações do conflito estavam ligadas à ampliação do domínio português na África Centro-Ocidental e a busca por minas de metais preciosos.

As narrativas de guerras na região de Congo e Angola dão uma ideia do tipo de atrocidade que se praticava em nome da expansão da fé católica. Este é o caso da Batalha de Nossa Senhora das Candeias [1583], sobre a qual Baltazar Barreira, padre jesuíta e um dos chefes do chamado levante dos "amos" em Angola, escreve em 1585 a José de Anchieta, então provincial do Brasil (Brásio 1952, 323-5 *apud* Alencastro 2000, 173).

Tanto para Roy Glasgow (1982, 32) quanto para Ralph Delgado (n.d, 305) parece evidente que Paulo Dias Novais estava atrás das minas de ouro e prata situadas mais a leste (Cambambe), na direção da capital do reino Ngola. Um grande conflito parecia inevitável. As tropas se defrontam em 2 de fevereiro de 1583, o rei Mbandi Ngola Kiluanji (pai da rainha Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji) à frente dos exércitos ambundos contra Paulo Dias Novais e o *soba* de Songa, à frente de um enorme contingente de portugueses e outros *sobas* aliados).

Percebendo que os portugueses avançavam sobre seu território, o rei de Angola organizou um exército de aproximadamente "um milhão e duzentos mil homens" (Idem, 305) chefiados pelo rei Ngola Kiluanji. Vendo tão grande exército, vários *sobas* aliados aos portugueses debandaram. O empenho foi tamanho que os portugueses conseguiram derrotar uma avalanche de soldados dos exércitos angolanos.

A respeito dessas operações contra o rei de Angola nas quais Paulo Dias Novais logrou êxito, o padre Barreira menciona a conversão dos *sobas* que se tornaram aliados. As guerras eram justificadas por Barreira que não via nenhum problema na Companhia de Jesus servir-se de escravos, embora a partir da conversão e da catequese. Segundo Alencastro (2000), Barreira era um auxiliar poderoso de Dias Novais. Sua ação operava no campo simbólico e ideológico: os signos divinos, como cruzes nos céus, visões da Virgem, espadas de fogo e outros "milagres" eram prontamente registrados, enquanto omitia-se a presença de milhares de arqueiros nativos aliados dando relevo à "valentia" dos portugueses. Evidencia-se que tais sinais celestes e signos divinos eram apenas recurso retórico pois "não vigorava ainda o breve papal de 1625, proibindo de reputar milagroso evento não autenticado, e de chamar de santo a quem não havia sido canonizado" (Alencastro 2000, 173).

Não se trata aqui de mesclar ou confundir as narrativas historiográficas das batalhas com a instrumentalização da religião, na medida em que havia uma clara preeminência da guerra colonial sobre a catequese em Angola, como confirma a ânua da província de Portugal de 1588 (Idem, 175).

Converter significa tornar-se aliado e aliar-se significa compartilhar a religião do conquistador. Portanto, aliança e conversão se opõem a rivalidade e paganismo. A despeito da posição de Barreira não ser a única, nem a prevalecente no interior da Companhia de Jesus, as diretrizes régias davam sustentação às suas posições, bem como juristas inacianos que admitiam que o direito de posse do proprietário poderia prevalecer sobre o direito dos cativos à liberdade. É por isso que Barreira prega a legitimidade do tráfico negreiro, mesmo que de alguma maneira ainda pudesse reconhecer as diversas dúvidas jurídicas sobre a matéria.

Não cabe aqui discutir as estratégias utilizadas pelos portugueses para convencer certos *sobas* a se converterem. Entre os argumentos para a conversão está a promessa de aliança contra segmentos rivais, inserindo os portugueses num jogo de forças muito anterior a sua presença em África. A conversão é um importante instrumento da política expansionista: o batismo enquanto uma espécie de chave para a atuação dos exércitos portugueses na conquista das terras ao sul do Congo. Foi dessa maneira que os jesuítas auxiliaram na instalação de um sistema de atuação por meio de alianças embasado no antagonismo entre agrupamentos étnicos diversos, ao qual se deve grande parte do êxito da conquista territorial (cf. Delgado n.d., 307). Esse sistema de alianças nutrido pelo antagonismo dos grupos étnicos teria como colaborador essencial os padres da Companhia de Jesus.

Esta é a primeira grande batalha que teria ocorrido na região de Massangano. Tanto em Delgado (n.d.) quando em Glasgow (1982) e Alencastro (2000), percebe-se que essa guerra entre ambundos e portugueses teria seus antecedentes no contexto não só da expansão colonial por busca de contingentes populacionais, mas por minas de ouro e prata. Antecedentes importantes para entender não só a expansão colonial, mas também o funcionamento do mecanismo de produção de alianças através do processo de conversão. Colocando em relevo a posição hesitante de Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji em aceitar o batismo cristão e abandonar as práticas pagãs, canibais e poligâmicas. Esta pode ter sido a primeira batalha que, com apenas um ano de idade, Nzinga presenciou entre os exércitos ambundos (liderados por seu pai) e os portugueses (liderados por Paulo Dias de Novais).

A segunda batalha significativa nessa mesma região teria ocorrido em 1648 quando da expulsão dos holandeses e retomada de Luanda pelos portugueses liderados por Salvador Correa de Sá e Benevides, conhecida também como Batalha da Restauração de Luanda. Em ambos os casos, trata-se de batalhas importantes no contexto político e econômico colonial. As narrativas do embate de 1648 enfatizam a relevância da retomada de Luanda do domínio holandês restabelecendo o circuito comercial entre

a metrópole Lisboa, e os reinos do ultramar, Antilhas, Bacia do Prata, Brasil e África Central.

Para melhor entender a importância da retomada de Luanda pelos portugueses são necessários alguns dados subsidiários sobre o contexto do período compreendido entre 1580 e 1648. Tomando como significativo o caráter intervencionista dos jesuítas, bem como a utilização dos autos e encenações como instrumento de catequização e publicização do êxito catequético (Jadin 1955),[14] vale algumas notas a respeito das atividades dos jesuítas em África.

Como resultado da decisão tomada na Quinta Congregação Geral da Ordem dos Jesuítas realizada em Roma em 1594, foi somente no ano de 1599 que chega do Vaticano às missões ultramarinas uma diretiva dizendo que os jesuítas poderiam finalmente servir-se de cativos. A partir desse ano, num outro contexto jurídico, os inacianos se prestaram a ampliar o apoio aos avanços das tropas portuguesas sobre as regiões ainda não conquistadas, como os reinos de Matamba e Ndongo.

Outro dado importante para a compreensão desse contexto é a unificação das coroas ibéricas. Em 1580, Filipe II de Castela (Filipe I, em Portugal) sucede D. Henrique, após seu falecimento (Delgado n.d., 307). A unificação de Portugal e Espanha permanece até 1640 quando finalmente a corte bragantina retoma o poder, no entanto, Madri e o Vaticano (que estava sob influência espanhola) só irão reconhecer o trono bragantino em 1668 (Gonçalves [2008] menciona o ano de 1670). Essa demora gerou muita dificuldade para a nomeação de bispos em todo o reino, mas principalmente nas colônias (cf. Gonçalves 2008, 43).

No século XVII, a extensão do Padroado foi delimitada aos territórios conquistados por Portugal e Sagrada Congregação de Propaganda Fide[15] passa

14. Luiz Felipe de Alencastro (2000) cita Louis Jadin (1955) ao tratar da Rainha Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji e das interpretações dos autos encenados nas congadas. Para Jadin, autos como o da congada aqui considerada, teria sido iniciada nos colégios jesuítas nos quais se encenava para os seminaristas a conversão do rei D. Afonso I, Mvemba a Nzinga (1506-1543) (Gonçalves 2008). Assim no colégio jesuíta de Dinant, nos Países Baixos, autos com esse conteúdo foram representados ao longo dos séculos XVII e XVIII" (Jadin 1955, 383 *apud* Alencastro 2000, 281). Performances teatrais nos principais eventos do reinado do grande rei cristão d. Afonso I foram provavelmente executados no colégio jesuíta de Dinant e em outros lugares na segunda metade dos séculos XVII e XVIII (Jadin 1955, 383, tradução minha.).
15. A Sagrada Congregação de Propaganda Fide é criada em 1622 a partir da *Bula Incrustabili Divinae* pelo Papa Gregório XV com o objetivo de dar suporte e diretrizes às ações missionárias (Gonçalves 2008, 45, Alencastro 2000, 288-300, Tavares 2004, 206). Em substituição à Comissão Cardinalícia da Propaganda Fide (1572 – 1621), com intenção de haver maior intervenção no trabalho de catequização pelo mundo afora, bem como livrar a missionação de ações com interesses nacionalistas possibilitadas pelos Padroados. A Propaganda Fide retira, portanto, a catequese do jugo do Padroado português e do Padroado castelhano. Contudo, na prática os cardeais da Propaganda preferiam apoiar os espanhóis em detrimento dos portugueses (cf. Gonçalves 2008, 46). Porém, os jesuítas portugueses, agentes do Padroado armados com a Inquisição, tinham interesses nas terras africanas que iam além da catequese.

a enviar diretamente missionários para as terras "infiéis" não ocupadas por europeus. A partir dessas duas diretrizes, conflitos surgiram entre os missionários protegidos por Roma e os missionários protegidos por Portugal, não só devido aos métodos de evangelização, mas principalmente dentro do contexto da unificação de Portugal e Espanha.

Já nas primeiras décadas do seiscentos, a África havia chamado a atenção de outras nações, como os Belgas e os Holandeses, dando início às disputas pelos mercados de escravos. O cenário se modifica quando se intensificam as atividades holandesas no Brasil e na África através da West-Indische Compagnie (Companhia das Índias Ocidentais) (WIC). Fundada em 1621, a WIC fora criada em moldes semelhantes à Vereenidge Oost-Indische (Companhia Unida da Índia Oriental) (VOC) que havia sido criada em 1602 para explorar os mercados asiáticos. No entanto, a WIC tinha objetivos mais amplos. Fazer comércio, mas também fazer guerra, porém sem o escopo e os recursos da VOC. Devido à frágil confiança depositada, a WIC atraiu poucos investidores importantes e seu capital acabou sendo completado por fundos públicos.

Algumas datas e locais são significativos para observarmos a penetração das ações da WIC no Brasil e na África na primeira metade do seiscentos. Em 1625, a WIC entra na Bahia e realiza o bloqueio naval de Benguela e Luanda. Em 1630, a WIC invade Olinda e Recife e em 1635 a Zona da Mata pernambucana. Em 1637-38, a WIC levanta feitorias em Pinda, no reino do Soyo, abaixo da boca do Congo, e no Loango. É nesse contexto que Luanda é tomada em 1641. Para os holandeses, Luanda era um alvo importante pois era o principal mercado de escravos e porque sem esse mercado o cultivo da cana-de-açúcar no Brasil parecia impossível (cf. Alencastro 2000, 213).

A batalha de Restauração de Luanda [1648] deu-se entre portugueses liderados por Salvador Correia de Sá e Benevides contra uma aliança entre os ambundos liderados por Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji, congoleses liderados por Garcia II (conhecido por Kimpako, Nkanga a Lukeni), e holandeses (de Gulherme II). [16] O contexto que motivou o conflito era a retomada da praça de Luanda do domínio holandês que já durava sete anos, desde 1641.

Autor dos três volumes de *História Geral das Guerras Angolanas* (1681), Antonio de Oliveira Cadornega embarcou como soldado para Angola um ano após o conflito, tendo se tornado posteriormente capitão da Vila Vitória de Massangano. O relato de Cadornega dá conta que o rei do Congo trai os portugueses mandando contingentes ao auxílio dos holandeses. Segundo Cadornega, após tomar o reino de Matamba, a rainha Nzinga

16. Mais informações sobre Salvador Corrêa de Sá, Rainha Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji, Kimpako Nganga a Lukeni e Guilherme II ver Gonçalves (2008), Alencastro (2000), Delgado (n.d.) e Glasgow (1982).

incitava traições com os *sobas* aliados de Portugal fazendo se rebelarem e fazendo novas alianças com os holandeses. Essa narrativa enfatiza a versão portuguesa segundo a qual estava se articulando uma espécie de emboscada.

Foi em 1647 que se firmou a tríplice aliança entre o rei do Congo (Dom Garcia II), a rainha dos ambundos (territórios de Ndongo e Matamba) Nzinga, os *sobas* rebeldes e os holandeses com o compromisso de vencer os exércitos lusos. Entre as muitas investidas, a batalha de Massangano teria se configurado como a batalha final do confronto (Glasgow 1982, 135). Do lado dos ambundos a batalha tinha também outros sentidos. Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji era o nome de linhagem da rainha Nzinga Mbandi Ngola. Seu pai, Ngola Kiluanji, foi o sétimo rei do Ndongo, e sua mãe Guenguela Cancombe pertencia a linhagens ambundas (Cavazzi 1687/1965, 424-29). Os ambundos haviam sido liderados por Ngola Kiluanji nos combates com Paulo Dias Novais ainda na década de 1580. Em 1648, mesmo ano do conflito, Nzinga enfrenta o sequestro de uma irmã (Mocambo) e o assassinato de outra (Quifunji). Explica em parte os motivos pelos quais a rainha Nzinga praticou durante décadas uma política beligerante com o intuito de impedir o avanço português sobre suas terras.

A batalha final de Massangano teria iniciado em fins de 1648 quando Nzinga Mbandi liderou a coalizão de tropas do Ndongo, Matamba e do Congo com os aliados holandeses num ataque contra os portugueses. Tendo logrado êxito de início, no entanto, não souberam tirar proveito da vantagem, pois os portugueses destruíram as canoas que usavam para cruzar o rio Lucala. Segundo Glasgow, as forças da coalizão excediam em cinco pra um os exércitos lusos. Mesmo assim, as forças de Nzinga deparam-se com uma violenta oposição (cf. Glasgow 1982, 136).

A restauração de Luanda era de fato estratégica para garantir as rotas comerciais no Atlântico Sul. Do lado dos interesses da Metrópole, grupos em torno dos traficantes, mercadores, clero e funcionários coloniais se organizaram. Sem o trato de Luanda a colônia americana estava condenada. Ademais, além da praça de Luanda em si, muitos negociantes sustentavam que o trato angolano também era indispensável para que se pudesse captar a prata peruana. O Conselho de Guerra deferia a necessidade de socorrer Luanda pois não seria possível sustentar o Brasil sem aquele Estado. Dessa maneira, as batalhas nas duas margens do Atlântico Sul se convertiam em uma guerra só (cf. Alencastro 2000, 221-23).

O Conselho de Guerra tinha a intenção de reatar a relação comercial entre Rio de Janeiro e Buenos Aires, com o objetivo de trazer novamente a prata peruana ao comércio português. Os portugueses perceberam que a solução dos problemas no Prata, no Brasil e na África passava necessariamente

pela retomada de Luanda. No entender de Luiz Felipe de Alencastro, a reconquista de Angola em 1648 significou a apropriação por dois séculos "da maior reserva africana de mão-de-obra" (Idem, 148).

Depois da vitória, Salvador de Sá mandou dois navios ao sul para render a guarnição da WIC em Benguela. As condições acordadas são cumpridas rigorosamente e os holandeses bateram em retirada no dia 24 de agosto (dia de São Bartolomeu), precisamente sete anos depois da invasão. Depois de dar ordem aos holandeses para embarcar no lugar em que haviam desembarcado as tropas de Pieter Jols em 1641, Correia de Sá teria afirmado que "a heresia saía assim de Angola pela mesma porta por onde entrara" (Correa de Sá *apud* Boxer 1973, 281).

Certamente a ação dos jesuítas na expedição de restauração de Angola teve um papel importante na constituição desse "espírito das Cruzadas". O que se mostra surpreendente é o processo através do qual se produziu a ideia de que a retomada de Luanda era uma decisão de Deus. O cronista Simão de Vasconcelos afirma que a reconquista de Angola era uma "ordem da Vontade Divina". Essas versões e interpretações que os cronistas e padres inacianos faziam a respeito da expedição certamente são reveladoras de uma determinada mentalidade e de uma estratégia articulada entre a Coroa e as ações dos jesuítas. [17]

Do outro lado, Nzinga Mbandi passou três décadas de guerra contra toda casta de predadores europeus. Salvador de Sá recebera muitos escravos, sem cumprir o prometido de libertar sua irmã mantida como refém, a princesa Mocambo, nem tampouco cessar as hostilidades contra seu reino (cf. Alencastro 2000, 263, Glasgow 1982, 183).

Essas figuras que protagonizam os eventos históricos são importantes por se tornarem conhecidas a partir das narrativas que sobre elas se produziu. Emblemáticos são os casos difundidos por diversas ordens religiosas sobre o trabalho missionário. São casos desse tipo que transformam os sujeitos em personagens introduzindo-os em narrativas mais amplas sobre a catequese. Significativas as conversões de Reis e Rainhas cujos sentidos se ampliam: para a Europa se argumenta em favor da expansão imperialista tendo o trabalho missionário como fundamento jurídico das ações do Estado absolutista; para as etnias das regiões de

17. Considerando que também o Vaticano estava sob influência filipina, Portugal parecia ter dificuldade em encontrar aliados seguros que dessem respaldo ao controle das operações comerciais no Atlântico Sul. Procurando fazer a manutenção do controle do exercício da catequese garantido pelo Padroado português sobre as missões cristãs, a espionagem bragantina procurava informações que pudessem ser utilizadas como prevenção à entrada dos "estrangeiros" nas colônias portuguesas, sobretudo na África Central. Para que possamos compreender a "paranoia lusitana" é preciso considerar que alguns missionários africanos eram súditos da Coroa espanhola que detinha soberania sobre boa parte da Itália, inclusive o Vaticano, subjugando o papa e impedido que a Santa Sé reconhecesse a Coroa portuguesa.

Congo, Ndembo, Ndongo e Matamba transmitia uma mensagem sobre a aliança e um alerta, aproximando aspectos da mentalidade nativa ao ideário cristão e produzindo dessa forma processos de ressignificações que dão sustentação e legitimidade à conversão. Nzinga Mbandi Ngola Kiluanji e o Rei do Congo D. Afonso I (Mvemba a Nzinga) são dois casos emblemáticos dessa estratégia.

Retomando o entrecho encenado no ritual, o Rei – personagem que representa o cristão, aquele que traz a "verdadeira mensagem" de devoção a São Benedito – encontra afinidades com o Rei D. Afonso I. Por outro lado, o mouro infiel – encarnado no Embaixador de Luanda, aquele de mandatário desconhecido – encontra afinidades com a Nzinga Mbandi. Figuras emblemáticas que se transformaram em "personagens" das narrativas sobre o êxito da missionação, figuras centrais das histórias de conversão ao cristianismo. O Rei do Congo D. Afonso I converteu-se e beneficiou-se em armas e matérias das ofertas lusas em troca de apoio militar. Nzinga Mbandi, inicialmente convertida em 1621 pelos jesuítas se "desconverte", mas volta a se converter novamente em 1656 pelo capuchinho napolitano Antonio da Gaeta. A conversão definitiva da rainha Nzinga era apresentada como um dos maiores triunfos missionários e coloniais na África seiscentista.[18]

Se por um lado a conversão de Nzinga Mbandi se tornou exemplo de catequese bem-sucedida dos capuchinhos em contraste com as acusações e denúncias do envolvimento dos jesuítas no tráfico de escravos. O trabalho da Sociedade de Jesus passa a ser mostrado por muitos cronistas e padres de outras ordens como contraexemplo de catequese e missionação. Por outro lado, a história desta rainha africana se transformou num paradigma de barbárie no mundo caótico em que sobreviviam os pagãos ultramarinos.

Observando as estratégias de publicização da missionação capuchinha, notadamente em torno da conversão de Nzinga Mbandi, era de se esperar que, sob as acusações vindas de diversas outras ordens religiosas, os jesuítas procurassem fomentar estratégias de divulgação dos êxitos das próprias missões. Os autos jesuítas foram importantes como instrumento de catequese e educação sentimental, bem como tiveram um papel significativo na disseminação da religião cristã e publicização de seu trabalho na Europa (Kassab 2010, 131).

Conforme mencionado por Louis Jadin (1955), se o enredo da congada se deu com os jesuítas em Dinant, a partir de encenações que tematizavam

18. Mais informações sobre os processos de conversão da Rainha Nzinga Mbandi ver Giovanni Antonio Cavazzi da Montecúccolo, 1687, Vol. II: 97-112; bem como padre F. M. Gioia da Napoli, 1669.

a conversão de reis africanos, seria razoável aventar que tais encenações rememoram o mais importante rei católico do Congo D. Afonso I e também de Nzinga Mbandi. Tais presenças irrompem em congadas encenadas em diversas regiões do país. Nzinga sempre relegada ao polo negativo, a pagã, a guerreira invasora, o Rei do Congo sempre tido como o polo positivo, o cristão, o bondoso, o correto. Surge neste projeto jesuíta a sobreposição de diversos eventos significativos do ponto de vista da propaganda e divulgação da missionação na África: sobre um complexo temático narrativo difundido a partir do ciclo carolíngeo (matéria de França) projetaram-se as grandes conversões de D. Afonso (e/ou Nzinga), bem como as "milagrosas" batalhas vencidas pelos portugueses.[19]

Nas interpretações das guerras de Massangano surgem elementos ambíguos. No entrecho despontam aspectos ligados à devoção, caráter, honra, brio, fidelidade, mas também é a guerra que produz a rivalidade, o momento de cisão e ruptura. É devido à guerra que o Embaixador *fugiu dos pés* do monarca. No campo semântico ligado à Massangano e às memórias envolvidas com as batalhas dessa localidade encontram-se sentidos presentes no sistema simbólico cristão. No Brasil e em outras colônias portuguesas prevaleceu o sentido cristão, bem como a atuação do Estado através da organização de todas as atividades eclesiásticas. Não obstante, os sentidos sobre o qual uma parte do campo semântico cristão se assenta continuam presentes, mesmo soterrados pela dominação e exercício do poder do Estado e da Igreja.

EPÍLOGO

O ritual realizado na Festa de São Benedito trata, entre outras coisas, de uma batalha ocorrida em Massangano, a qual o Embaixador se refere. A batalha se apresenta no ritual a partir daquilo que lhe é dado como interpretação. Através desta interpretação adquire significância histórica. Menos que caracterizar os agentes sociais ou reconstituir suas grades de leituras, procurou-se entender de que maneira os eventos históricos e as interações ocorridas nas correlações de forças e sentidos poderiam estar referenciados no entrecho enquanto conjunto imagético potenciador do imaginário devocional. Ou como os indícios do ocorrido se tornam presentes no ritual a partir de uma relação dialética.

19. A respeito do imaginário da época, das milagrosas batalhas e do messianismo português ver trabalho de Ana Paula Torres Megiani (2003) no qual compreende-se o messianismo a partir de um importante tripé: a tradição de Joaquim de Fiorde (abade calabrês), a literatura (através das narrativas de cavalaria e da Matéria da Bretanha) e as crônicas régias. Em torno de D. Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir (1578), expectativas foram geradas devido a ser o último herdeiro da dinastia de Avis. Tais expectativas levaram-no a buscar se colocar enquanto um elo de ligação com o rei Afonso Henriques (primeiro rei de Portugal que havia sido escolhido por Deus para governar, uma vez que antes de uma batalha contra um exército muçulmano muito mais numeroso, D. Afonso teria tido uma visão de Cristo crucificado, o que ficou conhecido como o "Milagre de Ourique"). Ver Megiani, Ana Paula Torres. 2003. *O Jovem Encantado.* Expectativas do Messianismo Régio em Portugal, séculos XIII – XVI. São Paulo: Hucitec.

Esta espécie de presença é um vestígio do rumor dos mortos. Aqueles aspectos do ocorrido – ainda que parciais e residuais – resistem ao tempo através de sua presença no ritual. A despeito desse caráter residual e de sua condição "deteriorada" podemos entrever os mortos pelas frestas desses conjuntos de imagens. Através do ritual da devoção a São Benedito são evocados aspectos que remetem à relação intrínseca entre o caráter religioso do ritual, e o aspecto aurático presente na autenticidade da obra adorada (Belting 2010, Benjamin 1994).

Devido à necessidade de considerar o estatuto específico de diferentes materiais empíricos, bem como mediações para as possíveis correlações entre as conjunturas, buscou-se uma postura multisituada, transversal e descontínua que se aproxima não só das guerras ocorridas na África Centro-Ocidental do seiscentos, mas também do ritual e o conteúdo do entrecho (Cirino 2012). Tal abordagem, de alguma maneira, possibilita tomar tais conjuntos de imagens de devoção, a afetação dos sujeitos por sua materialidade e dimensões sensoriais enquanto expressões de resistências, ressignificações, remanências e reaparições.

Os eventos históricos são chaves para a compreensão, não apenas das motivações da cisão que se apresenta na encenação, mas sobretudo para compreender alguns dos caminhos percorridos pelas estratégias dos sujeitos frente à atuação da Igreja e do Estado. As perspectivas analíticas despertadas pelos dados de Louis Jadin (1955) induzem à indagação a respeito da existência e dos usos desses autos no contexto do trabalho missionário. A etnografia mostra que no ritual é possível descobrir interações de longa duração entre os agentes sociais.

A resultante pode ser pensada enquanto uma espécie de contexto convencional e convencionado. De um lado tal contexto é instrumentalizado enquanto mecanismo de controle no qual os missionários vislumbravam a conversão pelo batismo, de outro, as diversas etnias africanas (e seus descendentes no Brasil, na Ilhabela) busca[va]m na criatividade da invenção e inovação as possibilidades para resistir, ressignificar e reinventar, escapando em linhas de fuga de acordo com expectativas compartilhadas (Wagner 2010, 80 e 88). Neste contexto, o convencionalmente constituído se apresenta enquanto condição para a constituição inovadora de outras convenções e outras formas de resistência e [re]existência.

O ritual constitui o contexto convencional e convencionado produzido a partir de múltiplos processos de ressignificação. Mais que especificar determinadas associações, importa identificar códigos mobilizados e constituídos no ritual. Os fenômenos originários – os processos de dominação colonial e as guerras – não são a causa do ritual, se mantendo exterior a ele, mas mantém-se nele, se expressam nele e lhes dão feição.

Tendo vencido, Salvador Correa de Sá despacha os holandeses precisamente sete anos após a invasão. Fiando-nos em alguns historiadores, também descrevemos o fervor religioso empenhado nessa batalha. Em todas as versões se reforça o caráter de "Cruzada" da expedição e a ideia de que a retomada de Luanda era decisão de Deus. Essas narrativas dos cronistas e padres inacianos revelam uma mentalidade e uma estratégia articulada entre os expedicionários, a Coroa e as ações dos jesuítas.

No movimento de retorno ao ritual e seu conteúdo após essa excursão pelas guerras angolanas, encontramos afinidades significativas entre a devoção de São Benedito e os eventos históricos que supomos ser o contexto referencial do ritual. Os pares Rei/Embaixador e D. AfonsoI/rainha Nzinga são antípodas emblemáticos que narram e performam "mitos de conversão", os primeiros na congada enquanto drama estético e religioso, os últimos no drama social das lutas de resistência dos povos da África Centro-Ocidental contra a ação colonialista.

Enquanto rituais pensados para fins religiosos e políticos, os autos inacianos e suas realizações remetem à reavaliação das relações entre presente e passado. Apreende-se as expressões de devoção e todas as suas referências não apenas como possibilidade para conhecer o passado. No entanto, abrir mão de conhecer o passado "como ele de fato foi" significa reconhecer os vestígios da realidade [das guerras] presentes no ritual, buscando na realidade [do ritual] o teor de ficção que frequentemente escapa dos registros. Nesse sentido, se torna necessário fazer com que o passado ganhe outra atualidade a partir das imagens através da qual é compreendido (Benjamin 1994, 224; 2006, 437).

Um comentário social se realiza. A sociedade reflete sobre si própria (Turner 2005, 138; 2008, 15). Ao buscar os aspectos históricos nos elementos vestigiais do ritual encontramos uma convenção saturada, na qual os elementos expressivos e seus nexos com processos históricos se apresentam como representações de relações de poder. No ritual há uma explícita construção positiva da identidade negra e da resistência a despeito das tentativas de folclorização, domesticação e estigmatização do negro, sua história e cultura. Este ritual brinca com o "perigo", se contrapõe ao *status quo*, expõe a natureza antinômica de uma tradição dos oprimidos (Aquino 2006, 158).

O ritual e suas imagens constituem um objeto entumecido e adensado, potenciador de um imaginário devocional. Segundo a historiológica de Walter Benjamin, o passado possui a capacidade de adquirir um grau mais alto de atualidade do que o próprio momento de sua existência. Isso se dá, pois, tal atualidade decorre da imagem com a qual e através da qual esse passado pode ser compreendido (Benjamin 2006, 503). Ao cabo,

este objeto é constituído por todos os contextos mencionados: a guerra de 1583, a de 1648, a atuação dos inacianos em Angola, a criação dos autos dentro do projeto catequista, a instituição do auto como ritual performado no contexto de devoção, as produções audiovisuais, as etnografias etc. Compreendemos este ritual enquanto um contexto convencional e convencionado, por meio do qual pensamos ser possível citar um fato ocorrido no passado a partir de seu choque com o presente (Benjamin 2006, 517). Nesse sentido, o ritual é tomado como conjunto de imagens saturadas. O ocorrido retorna iluminando o agora e possibilitando no reconhecimento, um outro conhecimento (Idem, 504; 1994, 224).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alencastro, Luiz Felipe de. 2000. *O trato dos viventes.* Formação do Brasil no Atlântico Sul. Séculos XVI e XVII. São Paulo: Cia das Letras. 523p.

Andrade, Mário de. 1982a. *Danças Dramáticas do Brasil.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Pró-Memória (Brasília).

Aquino, J. E. F. de. 2006. *Memória e consciência histórica.* Fortaleza: EdUECE, 186p.

Araújo, Alceu M. 1952. *Documentário Folclórico Paulista.* Fotos e diagramas do autor. Ilustrações de Osny Azevedo. Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, Divisão do Arquivo Histórico. São Paulo. 144p.

Araújo, Alceu M. 1964. *Folclore Nacional.* Festas, bailados, mitos e lendas. Vol. I. São Paulo, Ed. Melhoramentos. 479p.

Araújo, Emanoel. 1993. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olímpio.

Ávila, Affonso. 1994. *O lúdico e as projeções do Barroco II:* áurea idade da áurea terra. São Paulo: Ed. Perspectiva. 406 p.

Belting, Hans. 2010. *Semelhança e Presença – A história da imagem antes da era da arte.* Melo e Souza, Maria Beatriz (Org). SP: Ars Urbe.

Benjamin, Walter. 1994. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [Primeira versão]. *In: Magia, técnica, arte e política,* Walter Benjamin, 165-196. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 2006. *Passagens.* Belo Horizonte, São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial, 1167p.

Boxer, Charles. 1973. *Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola 1602-1686.* São Paulo: Ed. Nacional/Edusp, 464p.

Brásio, António Pe., org. 1952. *Monumenta Missionária Africana.* Vol. 1, África Ocidental (1471-1531). Lisboa: Agência Geral do Ultramar.

Cadornega, António de Oliveira de. 1972. *História geral das guerras angolanas,* 1681 (*HGGA*). 3 Vols. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar.

Caponero, Maria Cristina. 2009. *Festejando São Benedito: a congada em Ilhabela, recurso cultural brasileiro.* Dissertação, Estética e História da Arte, USP, 314 p.

Carvalho, Jerônimo Moreira (Trad.). 1863. *História do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França.* [*HCMPF*] Primeira Parte. Lisboa: Typographia Rollandiana, 253 p.

Carvalho, Martha Raquel Oliveira de. 2015. *Ciclo Carolíngio como divisor de águas nas literaturas portuguesa de cordel e brasileira de folhetos.* Dissertação de mestrado, Universidade do Ceará, PPGL, Fortaleza (CE).

Cardoso, Haydeé D. de F. 1982. *Relações entre cultura popular e indústria cultural:* a congada de Ilhabela. Dissertação de Mestrado, ECA/USP.

Cardoso, Haydeé D. de F. 1990. *Gesto, o canto, o risco*: história viva na memória. Tese de Douramento (ECA/USP), 159p.

Cavazzi da Montecúccolo, Giovanni Antonio. 1965. *Istorica Descrizione de' Tre Regni, Congo, Matamba et Angola.* Bologna, 1687. Trad.: Descrição Histórica dos Três reinos do Congo, Matamba e Angola (DHCMA). 2 Vols. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Cirino, Giovanni. 2016. Margens do Mundo: devoção barroca na Festa de São Benedito. *Kulture-Kairós*. Disponível em: https://revues.mshparisnord.fr/cultureskairos/index.php?id=1469 (acessado em 05/05/2022).

Cirino, Giovanni. 2013. Atuação missionária no Brasil e na África Centro-Ocidental: uma interpretação dos autos catequéticos. *In: Antropologia e Performance:* ensaios napedra, Dawsey, J. C.; Muller, R. P; Monteiro, M. M. (Orgs). São Paulo: Terceiro Nome.

Cirino, Giovanni. 2012. *Uma etnografia da devoção a São Benedito no litoral norte de São Paulo*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

Corrêa, Iracema França Lopes. 1981. *A congada de Ilhabela na festa de São Benedito.* São Paulo: Escola do Folclore/Ed. Livramento. 150 p.

Delgado, Ralph. n.d. *História de Angola:* primeiro período e parte do segundo 1482 a 1607. Angola: Banco de Angola, 442p.

Del Priore, Mary. 1994. *Festa e Utopia no Brasil colonial.* São Paulo: Brasiliense.

Fernandes, Jose Loureiro. 1977. *Congadas Paranaenses.* Curitiba: Ed. UFPR, 97p.

Gioia da Napoli, Francesco Maria. 1669. *La maravigliosa conversione alla Santa Fede di Cristo della regina Singa e del suo regno di Matamba.* Nápoles.

Glasgow, Roy. 1982. *Nzinga.* Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582-1663. São Paulo: Ed. Perspectiva, 198p.

Gonçalves, Rosana Andrea. 2008. *África Indômita:* missionários capuchinhos no Reino do Congo (Séc. XVII). Dissertação de Mestrado História Social, FFLCH/USP, 154p.

Jadin, Louis. 1955. Les flamands au Congo et en Angola au XVII^{eme} siècle. *Revista Portuguesa de História,* t. VI, vol. I.

Jancsó, István e Íris Kantor. (Orgs). 2001. *Festa:* cultura e sociabilidade na América Portuguesa. 2 Volumes. São Paulo: Hucitec/Edusp.

Kassab, Yara. 2010. *As estratégias lúdicas nas ações jesuíticas, nas terras brasílicas (1549 – 1597).* Tese em História Social FFLCH/USP, 242p.

Lopes, Luiz Roberto. 1981. *História do Brasil Colonial.* Porto Alegre: Mercado Aberto.

Maluf, Marcia. 2001. O aspecto barroco das festas populares. *Revista Olhar,* Ano 03, No 5-6: 1-6.

Manso, Visconde de Paiva. 1877. *História do Congo.* Obra posthuma. Lisboa: Typ. da Academia Real das Sciencias, 369p.

Mauss, Marcel. 2003 Ensaio sobre a Dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In: Sociologia e Antropologia.* São Paulo: Cosac & Naify.

Megiani, Ana Paula Torres. 2003. *O Jovem Rei Encantado.* São Paulo: Hucitec.

Monteiro, Marianna Francisca Martins. 2001. A dança na festa colonial. *In: Festa:* cultura e sociabilidade na América Portuguesa, Jancsó, István e Íris Kantor. (Orgs.), 811-828. 2 Volumes. São Paulo: Hucitec/Edusp.

Monteiro, Mariana Francisca Martins. 2011 *Dança Popular:* espetáculo e devoção. São Paulo: FAPESP/Terceiro Nome, 239p.

Montes, Maria Lucia. 1998. Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas da festa na construção da identidade brasileira. *In: Sexta-feira: antropologia, artes e humanidades,* Maria Lucia Montes, 142-159. São Paulo: Pletora, n. 2, ano 2.

Oliveira Pinto, Tiago. 2002. "As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira". *África,* Nº 22-23, p. 87 – 109.

Orent, Brian. 2008. Just War Theory. *In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* Edward N. Zalta (Ed.). Fall Edition.

Rabaçal, Alfredo João. 1976. *As congadas no Brasil.* São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia – Conselho Estadual de Cultura, 294p.

Sahlins, Marshall. 2008. *Metáforas Históricas e realidades míticas:* estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich. Rio de Janeiro: Zahar, 157p.

Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology.* Philadelphia: The University of Pennsylvania Press. 360p.

Schechner, Richard. 1988. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 407p.

Silva, Rubens Alves da. 2012. *A Atualização de Tradições:* performances e narrativas afro-brasileiras. São Paulo: LCTE Editora, 225p.

Souza, Marina de Mello e. 1994. *Parati:* a cidade e as festas. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro.

Souza, Marina de Mello e. 2002. *Reis Negros no Brasil Escravista:* história da festa de coroação de Rei Congo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 387p.

Turner, Victor. 1988. The anthropology of performance. *In: The Anthropology of Performance,* Victor Turner, 72-98. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 1967/2005. Betwixt and Between: o período liminar nos 'ritos de passagem'. *In: Floresta de Símbolos,* Victor Turner, 137-158. Niterói: Ed. EdUFF.

Turner, Victor. 1974/2008. Dramas Sociais e Metáforas Rituais. *In: Dramas, Campos e Matáforas: ação simbólica na sociedade humana,* Victor Turner, 19-53. Niterói: Ed. EdUFF.

Giovanni Cirino é Graduado em Ciências Sociais (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade de São Paulo (2001), mestre e doutor em Antropologia Social pela mesma instituição. Professor Adjunto da área de Antropologia no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina onde trata de Teoria Antropológica, Antropologia das Formas Expressivas, Etnomusicologia e Antropologia Urbana com temas ligados a manifestações afro-brasileiras, festas populares, etnomusicologia, performance, teatro, ritual e documentário etnográfico. Atuou no documentário *Sobre a Congada de Ilhabela* (TV-USP 2004-2011) é autor do livro *Narrativas Musicais: performance e experiência na Música Popular Instrumental Brasileira*, (Annablume/FAPESP, 2009). Membro integrante do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (Napedra – USP) e do Laboratório de Antropologia Visual e Sonora (Lavis – UEL). Atualmente vem trabalhando no Programa de Formação Complementar "Oficina de Pesquisas e Práticas Etnográficas no Contexto Social da Pós-Modernidade" e na coordenação da pesquisa "Artes de Fazer: formas expressivas e experiência na cidade Londrina". E-mail: cirinogiovanni@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 13/05/2021
Reapresentado: 01/09/2021
Aprovado: 18/12/2021

ARTIGOS

DOIS IRMÃOS: DEVOÇÃO E IDENTIDADE BAIANA NO CARURU DE COSME E DAMIÃO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185831

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

YURI PRADO[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2205-4512
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 – ppgas@usp.br

RESUMO
Tendo como base o documentário *Dois Irmãos*, o artigo apresenta uma reflexão sobre o Caruru de Cosme e Damião realizado pela família Valverde no Soteropolitano, restaurante de comida baiana localizado em São Paulo. Ao abordar os aspectos rituais dessa festa, assim como as memórias e os discursos dos responsáveis por sua realização, procuro evidenciar sua capacidade de afirmação da identidade baiana em um contexto de migração.

PALAVRAS-CHAVE
Religião; Bahia; Ritual; Dádiva; Identidade.

ABSTRACT
Based on the documentary *Two Brothers*, the article discusses the caruru of Saints Cosmas and Damian held by the Valverde family at the Soteropolitano, a Bahian restaurant located in São Paulo. By analyzing the ritual aspects of this celebration, as well as the discourses of those in charge of holding it, I seek to highlight its capacity to affirm a Bahian identity in a context of migration.

KEYWORDS
Religion; Bahia; Ritual; Gift; Identity.

1. Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de estudos (processo n. 2019/27545-3) que possibilitou a realização deste trabalho.

UMA CONSTANTE RESSIGNIFICAÇÃO

Dentre as manifestações surgidas na extensa teia do sincretismo entre o catolicismo e as religiosidades afro-brasileiras – tecida por meio de imposições, resistências, adaptações, reinvenções, mortes (reais e simbólicas) e renascimentos –, o culto a São Cosme e Damião é particularmente revelador da capacidade de permanência e transformação de um arquétipo religioso. De médicos mártires, capazes do dom de curar, nos primeiros séculos da cristandade; passando pelo seu reconhecimento, especialmente em Portugal, como santos padroeiros dos médicos; associando-se, já em terras brasileiras, ao orixá *Ibeji*, divindade infantil protetora das crianças no candomblé de origem ioruba (o nkisi *Vunji*, no candomblé banto[2]); até adquirir, em fluxo contrário, a alcunha afetiva de *santos meninos*, eis, *grosso modo*, os caminhos percorridos pelos irmãos gêmeos em sua consolidação como expressão religiosa de grande relevância no Brasil[3].

Entretanto, mais do que uma capacidade de ressignificação em um nível macro-histórico, a vitalidade de Cosme e Damião reside no caráter altamente diversificado dos festejos em sua homenagem feitos por todo o país no dia 27 de setembro[4], tanto com relação aos espaços (igrejas, terreiros de candomblé, centros de umbanda, ruas, casas) quanto aos formatos (distribuição de doces, oferta de caruru[5], batuques, correntes de rezas etc.). Essa multiplicidade de engajamentos com a festa fica evidenciada nos artigos de Freitas (2019) e Nascimento (2014), que abordam, respectivamente, o dia de São Cosme e Damião em uma vila do subúrbio do Rio de Janeiro e no município de Cachoeira (BA):

> A festa pode variar [...] de acordo com quem a faz. Pode se dar os doces nos saquinhos, numa mesa ou em pratinhos; os doces podem ser comprados ou feitos em casa; dados somente às crianças ou também aos adultos; na rua ou em casa; de manhã ou à noite; com ou sem cartão.
>
> Quando os doces são dados em saquinhos eles podem ser distribuídos do portão de casa ou na rua, onde podem, ainda, ser dados a pé ou de carro. Para quem gosta da bagunça da festa a melhor opção pode ser a menos planejada – é só gritar "olha o doce!" e esperar pela criançada. Há quem opte por um pouco mais de ordem e, nesses casos, o uso do cartão é o mais indicado (Freitas 2019, 4).

2. Para um maior entendimento das diferentes nações do candomblé, ver o artigo de Lima (1976). Para um quadro de correspondência entre e os santos católicos e as divindades do candomblé ioruba, banto e jeje, ver Silva (2005, 94).
3. Uma excelente discussão sobre o culto das divindades gêmeas no Brasil e na África é feita por Lima (2005). Para um panorama do culto a Cosme e Damião no Brasil e em Portugal, ver o trabalho de Dias (2014).
4. Em sua última revisão, em 1969, o calendário litúrgico católico (Calendário Romano Geral) atribuiu o dia 26 de setembro aos santos Cosme e Damião, sendo o dia 27 destinado a São Vicente de Paulo. Entretanto, a imensa maioria da população continua a festejar os santos gêmeos em sua data original.
5. Como mostram Oliveira e Casqueiro (2008, 58-59), o termo *caruru* pode ser entendido de diversas maneiras: "ritual religioso, ritual festivo de comensalidade, prato emblemático da culinária baiana de origem africana, comida de santo e conjunto dos pratos que, ao lado do caruru, corresponde ao cardápio da refeição dos rituais citados".

> Há o Cosme e Damião católico, de reza e vela; o católico que come caruru (neste o santo católico come caruru); o do candomblé que a devota despacha antes na rua para depois oferendar aos santos e às crianças sob rezas católicas; em certa situação há o da umbanda que partilha o culto com os Crispins, Crispinianos e outras entidades "crianças"; tem aquele que não come mais caruru, não ganha doces e brinquedos, mas tem a sua "luz" acesa por toda a vida, tendo sua devota, após ter realizado seu caruru por sete anos consecutivos, se comprometido a nunca deixar a sua vela se apagar, substituindo-a sempre que esta se finda (sendo esta uma vela de sete dias), dentre outras tantas variedades possíveis (Nascimento 2014, 5).

Neste artigo, lanço um olhar sobre uma dessas incontáveis ressignificações do culto a Cosme e Damião: a realizada pela família de Julio Valverde e Deborah Valverde (fig. 1) no restaurante Soteropolitano, em São Paulo. As questões aqui discutidas, que abordam desde os aspectos rituais da festa até sua capacidade de afirmação de uma identidade baiana, têm como base os depoimentos exibidos no documentário *Dois Irmãos*, produzido por mim com o apoio do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da Universidade de São Paulo[6].

FIGURA 1
Deborah Valverde e Julio Valverde (foto: Javam Ferreira Alves)

O SOTEROPOLITANO E O CARURU

Julio Valverde é um compositor e cozinheiro baiano, radicado na cidade de São Paulo desde 1986. Nascido na cidade de Salvador em 1944, Julio teve desde cedo um contato muito próximo com a música: sua mãe e avó eram pianistas, e seu pai um aficionado por ópera. Além do repertório da música erudita, as rodas de batucada promovidas pelo bloco carnavalesco que desfilava na rua onde morava, no bairro do Tororó, tiveram um papel

6. É possível assistir ao documentário no seguinte link: https://youtu.be/Ig-MclNkXds

fundamental na formação musical de Julio, já que nessas ocasiões pôde entrar em contato com gêneros musicais como samba, chula e ijexá, que se tornariam a matéria-prima de seu futuro trabalho como compositor[7].

A mãe de Julio, Neusa de Góes Valverde, era vizinha e amiga de Mariá de Almeida. Apesar da separação dos pais de Julio ainda em sua adolescência e da consequente mudança de Neusa para o Rio de Janeiro, Julio permaneceu em Salvador morando com o pai, Adálio de Lima Valverde. Nesse período, continuou a frequentar a casa da família Almeida, desenvolvendo um laço de amizade especialmente forte com Mariá.

Em 1968, Julio decide morar na Europa, movido por uma necessidade de "se colocar em risco". De volta ao Brasil, em 1971, tem início um período de maior estabilidade: em 1973, casa-se com Deborah, filha de Mariá, com quem tem os filhos Guilherme, Ricardo e Juliana. Em 1983, forma-se no curso de Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) – mera formalidade, visto que já atuava como maquetista e desenhista em escritórios de arquitetura renomados como os de Assis Reis e Yoshiakira Katsuki, além de ter liderado o projeto de construção da maquete de Salvador.

Em 1986, após trabalhar por dois anos como administrador do núcleo residencial da empresa Caraíba Metais no distrito de Pilar (Jaguarari-BA), convence sua família a se mudar para São Paulo. Sobre esse momento decisivo, vale incluirmos as palavras do próprio Julio, reveladoras de sua personalidade inquieta:

> Eu sempre mudei, eu sempre estava rompendo com a coisa cômoda. Por exemplo, quando eu trabalhei lá na Caraíba Metais, era uma situação confortabilíssima, eu tinha tudo, carro, casa e um salário muito bom. Passei dois anos lá e já não tinha mais nada o que fazer, já tinha vivido tudo que eu tinha que viver. E aí chegou um momento em que eu disse: "tenho que ir embora". Aí larguei tudo e vim para cá *[risos]*. E os colegas diziam: "você é louco, você vai deixar isso?". E deixei (Julio Valverde, entrevista).

Nos primeiros anos na nova cidade, Julio trabalhou como arquiteto na Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano S/A (EMPLASA), na Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (CETESB) e na Secretaria do Meio-Ambiente. Nesse mesmo período, adquiriu o hábito de promover encontros gastronômicos em sua casa, nos quais preparava pratos tradicionais baianos a familiares e amigos. A partir dessa prática, decide abandonar a carreira de arquiteto para fundar o seu próprio restaurante de comida baiana, o Soteropolitano, que representaria um ponto de inflexão em sua trajetória:

7. O estudo da história vida e do fazer musical de Julio Valverde é um dos objetivos de minha pesquisa de pós-doutorado *Eu faço o meu tempo: etnografia do fazer musical íntimo*, em desenvolvimento no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

> Eu digo sempre que eu ganhava muito bem quando estava empregado. Passei a não ganhar nada [com o Soteropolitano], na verdade. O que eu ganho é muito pouco. Mas eu sou muito mais feliz, porque eu vivia preocupado onde eu trabalhava. Eu ganhava um dinheiro maravilhoso, mas era doentio. Eu não me sentia bem em um lugar quase insalubre. Eu disse: "eu vou começar a ter problema de depressão, começar a gastar dinheiro me tratando". E aí fiz acontecer o Soteropolitano, que passou a ser a minha vida. E olha que eu sempre rompi com compromissos, mas aqui eu não rompi. Eu me achei aqui dentro (Julio Valverde, entrevista).

A inauguração do Soteropolitano, em novembro de 1995, contou com a participação de Mariá de Almeida – uma presença especialmente significativa, visto que, embora debilitada por um câncer, ela encontrou forças para confeccionar um bolo comemorativo para a ocasião. Como conta Deborah, os eventos ocorridos nesse período foram fundamentais para o despertar de sua religiosidade, assim como a de Julio:

> Eu e Julio dizíamos para ela que a gente não acreditava em Deus. E eu dizia que ela tinha que me provar que Deus existia. E ela dizia: "que coisa, você e Julio que não acreditam em Deus! Eu trouxe esse São Cosme e São Damião [em forma de esculturas], que são padroeiros, na Igreja Católica, da nossa comida, e no candomblé eles são os erês, que são as entidades que comem todas as comidas dos orixás[8]". No outro restaurante[9] tinha uma janelinha que parecia um vitral e ela mandou a gente pôr os santos lá e acender uma vela de sete dias para cada um, uma vez por semana. Mas a gente nem ligou muito para isso. Ela fez, botou lá e foi para Salvador. Isso foi em novembro. Em dezembro ela foi piorando e eu me lembro que fui para Salvador no dia 10. Fiquei até o dia 22, quando vim para São Paulo passar o Réveillon com os meus filhos. Meus irmãos todos estavam lá e só eu que não estava. E ela ficou muito ruinzinha e não queria mais receber as pessoas. Ela então perguntou se o meu primo Zé poderia mandar me buscar. Ele ligou para mim, disse que tinha comprado uma passagem e que ele mesmo iria me buscar no aeroporto. Quando eu cheguei no hospital, no dia 2 de janeiro, minha mãe estava com soro e deitada, mas lúcida. Quando ela me viu, ela me olhou, segurou minha mão e falou: "filha, você chegou, agora pronto". Eu disse: "pronto o quê, mãe?". "Só estava faltando você aqui comigo. Você não queria que eu lhe provasse que Deus existia?". "Mãe, isso aí já passou, era da minha época de rebeldia". "Mas eu quero te dizer que eu pedi a São Cosme e São Damião para

8. São muitas as acepções de *erê*: "estado de transe diferente do estado-de-orixá, um estado em que predominam reações e comportamentos imprevisíveis e de uma certa natureza infantil" (Luhning 1993, 95); "uma qualidade infantil do orixá e um intérprete do santo" (Goldman 1984, 123), necessária para que o orixá fale e o filho de santo ouça; e, ainda, como ocorre na umbanda, entidades infantis que fazem a ligação entre o indivíduo e o orixá. É justamente o aspecto infantil do estado de erê o responsável pela sua frequente associação ao orixá *Ibeji* e, consequentemente, aos santos Cosme e Damião.

9. De 1995 a 2012, o Soteropolitano funcionou na Vila Madalena. Em 2013, o restaurante se mudou para a Vila Romana, onde permaneceu até 2020. Em 2021, com a pandemia de Covid-19 e as restrições de funcionamento de restaurantes, Julio Valverde teve de romper o contrato de aluguel com o espaço que abrigava o Soteropolitano e passou a cozinhar em sua própria casa, contando com o apoio logístico de sua família para a venda de seus pratos no sistema de entregas em domicílio.

> trazer você, e ele me trouxe você de volta. Agora pronto, você está aqui comigo e estão todos comigo aqui". No outro dia, ela pediu para o padre que benzeu [as esculturas de] São Cosme e São Damião fazer uma missa só com ela e a família. Ela faleceu nesse mesmo dia [...]. E eles passaram a ser os nossos deuses. E de Julio também, porque ele acende essa vela e agora ele é mais ligado na vela do que eu. Ele compra toda semana, manda acender a vela [...]. Então é uma questão que faz bem pra gente (Deborah Valverde, entrevista).

Ainda segundo Deborah, partiu de Mariá a sugestão de o Soteropolitano realizar uma festa de caruru em homenagem aos seus santos protetores, contando com ingredientes tradicionais da culinária baiana. Esse dado é ainda mais relevante ao se levar em conta que Julio Valverde jamais havia organizado uma festa de caruru:

> Eu não fazia em casa, nunca fiz. Eu ia na casa dos outros, para comer [*risos*]. É claro que eu fazia eventos de culinária na minha casa, sempre fiz, mas não com esse objetivo de uma homenagem ao dia de Cosme e Damião. Porque eu já participava disso, de certa forma, e nunca tive esse interesse. E tinha gente próxima que fazia, então já era suficiente para mim (Julio Valverde, entrevista).

Portanto, a generosidade e superação de Mariá, representadas pelo seu gesto de confeccionar o bolo de inauguração do Soteropolitano; o seu papel de incumbir a Cosme e Damião a função de protetores do restaurante; sua sugestão de realização de um caruru a cada 27 de setembro; o sentimento de que os santos gêmeos foram os propiciadores da reunião familiar antes de sua morte; e, finalmente, o desejo de Julio e Deborah de fazer uma homenagem a Mariá e aos santos, foram as razões fundamentais – mas não as únicas, como veremos – para a permanência do Caruru de Cosme e Damião do Soteropolitano, que no ano de 2020 chegou à sua 25ª edição.

RITUAL

Fora dos terreiros de candomblé, os quais costumam seguir regras estritas de preparo das oferendas a *Ibeji* e aos outros orixás, o caruru na Bahia admite certa variação nos itens do prato oferecido pelo anfitrião (à exceção do cozido à base de quiabo que dá nome à festa e que está sempre presente). Tomando como base o caruru de preceito, Julio Valverde criou sua própria versão do prato, que conta com doze itens: "o caruru propriamente dito, vatapá, xinxim de galinha, feijão de azeite, acarajé, arroz, farofa de dendê, cana de açúcar, coco, pipoca, banana da terra frita e rapadura" (Julio Valverde, entrevista).

Preparar um caruru para uma grande quantidade de pessoas é uma tarefa que exige um considerável esforço físico, logístico e financeiro. Segundo Julio,

> é uma trabalheira muito grande, em função da quantidade. Porque é uma quantidade que dá para duzentas e vin-

> te pessoas, então a coisa é trabalhosa. E aí eu tenho que ir comprando as coisas com antecedência e me preparar para começar a trabalhar um dia antes. Tem que selecionar as coisas, tem que estar tudo escrito, para não ter surpresa na hora e sair correndo feito doido. Como o prato do nosso caruru tem doze itens, eu tenho que estar com tudo bem planejado. Eu faço uma tabela dos itens que vão no prato, com toda a relação dos ingredientes que eu uso. Tem muito ingrediente que está em vários itens – camarão seco, por exemplo. Está no caruru, no vatapá, no xinxim de galinha, no feijão de azeite. Então eu tenho que ter esse controle para que a quantidade comprada seja correta para as quantidades que eu vou fazer de cada um desses itens. Cana de açúcar, rapadura, banana da terra frita... tem coisas que podem ser feitas no dia e outras podem ser feitas anteriormente. Tem o corte do quiabo, e cortar quinze quilos de quiabo é dureza, tem que ter gente. Então tem pessoas que vêm ajudar a cortar o quiabo e é o que dá mais trabalho. O camarão, que tem que selecionar e tem que bater. O amendoim tem que bater. O xinxim de galinha eu tenho que comprar antes, para poder temperar a galinha. Eu faço galinha desfiada para facilitar na hora de comer, para não utilizar a faca, já que o prato só tem garfo. É tudo pensado. E no dia da festa eu faço o caruru e o vatapá [...]. E tem a questão do dinheiro também, porque cada semana eu tenho que comprar em função da receita que eu tenho no fim de semana. Então isso tudo tem que estar cronometrado para não ter problema (Julio Valverde, entrevista).

No dia da festa, há ainda o trabalho, liderado por Deborah, de arrumação do restaurante (as mesas são removidas e as cadeiras colocadas contra as paredes); compra de doces e preparação de presentes que serão ofertados às crianças; decoração do ambiente com bexigas e fitas; e a preparação de um altar a Cosme e Damião, com velas, flores, doces e o próprio prato do caruru.

Após a abertura do restaurante, pontualmente às 20h, tem início a festa de caruru, assim descrita pelo próprio Julio:

> Tem um certo *ritual*: nós servimos primeiro sete crianças sobre um tapete, cada uma com seu alguidar. Na Bahia, o caruru é servido numa bacia e as sete crianças que vão passando pela rua são trazidas para casa, e os meninos comem com a mão. Aqui não dá para fazer isso, a cultura não permite, é outra coisa, mas a gente faz esse ritual com as crianças e serve com talher e nesse prato. Deborah faz a preleção, fala sobre a festa e depois disso eu sirvo a comida para os adultos. Em seguida, nós fazemos uma roda de samba. E aí todo mundo dança, é uma festa (Julio Valverde, entrevista, grifo meu).

A menção de Julio à palavra "ritual" é especialmente significativa. Em *O processo ritual* (1974), Victor Turner estabelece a diferença entre *ritos de crise de vida* (também chamados de *ritos de passagem*), que alteram a posição social de um indivíduo no seio de uma sociedade no sentido ascendente (não sem antes exigir a sua passagem por um período de

vulnerabilidade e suspensão de seu status social, a *liminaridade*), e *ritos fixados pelo calendário*, ligados, por exemplo, a momentos do ciclo produtivo agrícola ou a celebrações ao divino, como é o caso do dia 27 de setembro que está em foco neste artigo[10]. No Soteropolitano, essa data ultrapassa o aspecto religioso, na medida em que é tida, simultaneamente, como momento fundante do restaurante e de renovação de um ciclo: "Parece até que é o começo do ano. O nosso ano começa no dia 27 de setembro" (Julio Valverde, entrevista).

Outro ponto importante acerca do ritual é a dialética entre *repetição* e *variação*. Para Schechner (2003, 27), o próprio conceito de *performance* pressupõe a repetição, tendo em vista que performances artísticas, rituais ou cotidianas são "feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar". Nesse sentido, mesmo o *happening*, arte do acaso e da espontaneidade, assim como atividades corriqueiras como cozinhar, vestir-se, caminhar e conversar com um amigo, são performances construídas a partir de comportamentos previamente exercidos. A repetição, portanto, é o que permite a Julio Valverde expor de maneira tão clara, como visto no depoimento acima, a sequência de eventos que compõem a estrutura de seu caruru (ato de servir sete crianças; discurso de Deborah; distribuição de pratos aos adultos; roda de samba), devidamente respeitada nos carurus de 2018 e 2019, quando tive a oportunidade de fazer as filmagens que serviriam como base para o documentário *Dois Irmãos*. Além disso, a ideia de repetição permite que seja possível estabelecer uma ligação identitária entre o caruru do Soteropolitano e o modelo existente na memória de Julio Valverde, criado a partir de suas muitas experiências como frequentador de festas de caruru na Bahia.

Entretanto, como bem aponta Roach (1995, 46, tradução minha), "o paradoxo da restauração do comportamento reside no próprio fenômeno da repetição. Nenhuma ação ou sequência de ações pode ser realizada duas vezes da mesma maneira; elas precisam ser reinventadas ou recriadas a cada aparecimento". Além disso, em sua concepção de ritual como busca de entendimento do mundo, Jennings (1982, 114) atribui à variação um papel fundamental: "se não houvesse variação na performance ritual, teríamos de concluir que não há busca nem descoberta, mas somente transmissão e ilustração de um conhecimento adquirido em outro lugar e de outra maneira". Dessa forma, a permanência do culto aos santos gêmeos como uma estrutura atualizada em cada conjuntura (Sahlins 1990) reside em sua capacidade de refletir as idiossincrasias da localidade na qual é praticado; se adaptar às inúmeras contingências da vida, que

10. Para uma discussão acerca do calendário como forma de organizar o mundo, ver o trabalho de Le Goff (1994).

pode mudar radicalmente de um ano a outro – nesse sentido, o ano de 2020 é paradigmático – e de permanecer significativo para os indivíduos que o frequentam e, especialmente, o promovem. Como bem aponta Nascimento (2014, 11),

> não há o Cosme e Damião. Não há os *Ibeji*s. Não há o ritual do caruru sob regras e preceitos determinados para o culto aos gêmeos. As manifestações são diversas, o culto um emaranhado de muitas influências, o ritual se reinventa e se remodela de múltiplas formas para adequar-se à realidade de cada contexto, de cada devoto. Tudo se move por uma fé viva acompanhada pelo que se apresenta elemento fundamental: o caruru e as crianças.

Embora tenha, sob a influência de Arnold van Gennep, inicialmente associado o conceito de *liminaridade* aos ritos de passagem, Turner (2012) passa a incluir, sob o termo liminoide, as atividades artísticas e de lazer das sociedades contemporâneas como exemplos de *antiestrutura*, a suspensão momentânea dos papeis sociais normalmente exercidos pelos indivíduos na vida em sociedade. Nesses estados liminares ou liminoides, abre-se espaço para a formação de uma *communitas*, o sentimento de solidariedade entre os membros do grupo participante do ritual. Como explica Schechner (2012, 68), a *communitas normativa* é "a apresentação seca e insensível de solidariedade do grupo", imposta pela instância coordenadora do ritual, enquanto a *communitas espontânea* é "uma sincera transmissão de calor humano para outros no grupo". Esse último tipo parece corresponder ao caruru do Soteropolitano, na medida em que ele é capaz de propiciar a certas pessoas o atingimento de um estado de *fluxo* (Csikszentmihalyi 1975), o total envolvimento com a ação realizada:

> É um astral muito favorável à convivência, à troca. É impressionante esse dia. As pessoas ficam abertas, livres, é uma coisa espontânea. É muito boa essa festa. O meu cansaço vai embora, porque chega um ponto que eu já estou num pico de esforço e quando começa o negócio é um descarrego. É muito bom para as pessoas que vêm e para nós. É um dia alegre (Julio Valverde, entrevista).

Em seu clássico estudo sobre as cerimônias de *Ibeji* nos terreiros de candomblé, René Ribeiro (1957) destaca a capacidade de essas celebrações transformarem as relações de poder cotidianas. Tomando como exemplo um terreiro no Recife cuja liderança era exercida de modo autoritário, o autor fornece uma ilustração bastante clara da potência antiestrutural do ritual:

> A festa de *Ibeji* é a ocasião única, no grupo de liderança autoritária, em que a suspensão dos controles rígidos ali operantes e uma inversão de papéis [...] facilita que se relaxem as tensões que sem esta oportunidade levariam os seus participantes a formas diretas de agressão e à ruptura completa do grupo. Além disso, esse é um momento em que o grupo funciona a-estruturalmente, sem a definição rígida nem o preenchimento, por cada um dos seus membros, dos papéis que lhes cabem habitualmente. Por fim, conjugam-se todos

> num objetivo transcendente, qual seja o de proporcionar divertimento e agrado às crianças, apagando-se na confusão proposital então estabelecida as linhas antes enfáticas de subordinação e de ascendência (Ribeiro 1957, 140-141).

Essa característica da festa de *Ibeji*, em que as crianças são "favorecidas, mimadas e toleradas nos seus modos particulares de conduta" (Ribeiro 1957, 142) também é percebida no caruru do Soteropolitano. De maneira bastante simbólica, as sete crianças que iniciam o caruru são as únicas, além dos santos, a merecerem a honraria de comer em alguidares de barro, enquanto a comida dos demais frequentadores é servida em pratos descartáveis. Além disso, são elas que assumem o protagonismo da festa:

> [As crianças] cantam e dançam! Tem umas crianças fantásticas, que entram na roda mesmo para valer. Por exemplo, a minha neta Bianca, a filha de Israel [Kislansky], e outras crianças também de amigos nossos, que se juntam e fazem a festa deles. Principalmente nesse dia, que é dia deles, das crianças (Julio Valverde, entrevista).

Como demonstrado anteriormente em uma fala de Deborah, o culto a Cosme e Damião no Soteropolitano não se restringe ao dia 27 de setembro. Antes do fechamento do espaço físico do restaurante, as esculturas dos *dois irmãos* ficavam permanentemente expostas em um lugar de destaque, sempre acompanhadas por um par de velas de sete dias e copos de refrigerante. Entretanto, ainda que Cosme e Damião nunca tenham negado proteção ao Soteropolitano – haja vista a longevidade do restaurante –, ter duas crianças como padroeiras de um empreendimento comercial gera certas consequências:

> Em 2007, Roberto Mendes chamou Julio para tocar em um trio elétrico – era o sonho de Julio –, porque fizeram uns trios elétricos em homenagem à chula. A gente ficou na casa dele em Santo Amaro e eu falei para ele que eu nunca tinha jogado búzios [...]. E ele me levou na mãe de santo dele. Quando ela jogou búzios, ela me disse que eu era filha de Iansã e Julio era de Xangô. Aí ela falou umas coisas que eu fiquei invocada: "vocês têm um negócio lá, um comércio em São Paulo, que o padroeiro é São Cosme e São Damião?". Aí eu disse: "sim, como é que a senhora sabe?". "Hahaha, aquilo lá não vai para frente nunca, porque eles são crianças, um dia dão, outro dia não, eles ficam brincando com vocês o tempo todo. Vocês fazem uma festa para eles?". Aí virou para Júlio: "você é Xangô bravo, você tem que botar o santo, que é São Jerônimo" – que é o santo correspondente a Júlio, porque Julio é Xangô no sincretismo –, "bote um do lado dele que a coisa vai melhorar". E não é que o negócio começou a melhorar? [*risos*] (Deborah Valverde, entrevista).

Embora o divertimento, mesmo o infantil, não seja oposto à seriedade – assim como o samba de caruru não é oposto à sacralidade do ritual (Iyanaga 2010) –, a busca pelo lucro exigida pela sociedade capitalista não está no horizonte de preocupações da criança (Villegas 2014, 139). De

qualquer forma, se, por um lado, essa natureza infantil do Soteropolitano pode causar problemas para sua administração como empreendimento comercial – "a crise financeira é permanente", afirma Julio –, por outro permite que seja realizada de forma plena uma parte fundamental das festas de Cosme e Damião: o ato de doar.

DÁDIVA

O caráter rizomático, polissêmico e multifacetado do culto a Cosme e Damião apontado por Nascimento (2014) não se mostra somente na comparação entre diferentes formas de festejo. Em uma única festa, como a promovida pelo Soteropolitano, as motivações, expectativas e significações de cada pessoa presente no evento podem estar emaranhadas em uma trama bastante complexa.

Julio e Deborah não sabem dizer se o pedido de Mariá para que oferecessem o caruru partiu de uma promessa entre ela e os santos. No catolicismo popular, a promessa se apresenta como um contrato por meio do qual o devoto pede a resolução de uma adversidade ao santo de sua preferência ou especializado na causa em questão. No momento do pedido, o fiel promete que, caso a graça seja alcançada, será dada uma recompensa ao santo, que pode se dar de diversas formas, como esforço físico, doação em dinheiro, promoção de festas em sua homenagem, confecção de ex-votos, e assim por diante (Gonçalves 2019). Nesse sentido, poderíamos caracterizar a promessa católica como uma relação composta pelos atos de *pedir*, *prometer*, *receber e retribuir*.

Não é raro que o pagamento da promessa continue a ser realizado pelo(a) devoto(a) por bastante tempo depois da graça alcançada; igualmente comum é que a devoção ao santo e o pagamento da promessa sejam passados de pais para filhos (Jesus 2006). No caso de Julio e Deborah, a realização contínua do Caruru de Cosme e Damião pode ser entendida como *obrigação*, que deve ser cumprida mesmo em tempos excepcionais como o da pandemia; como *homenagem* a Mariá pelo seu esforço no processo de inauguração do Soteropolitano; e, claro, como *devoção* sincera aos santos gêmeos.

No caruru do Soteropolitano, seguindo a tradição do que se faz na Bahia, a refeição é oferecida de forma gratuita aos convivas, assim como os doces e presentes das crianças. Esse gesto pode ser compreendido a partir do paradigma da *dádiva* proposto por Mauss (2003), no qual se estabelece uma relação a um só tempo voluntária e obrigatória de *dar*, *receber e retribuir*. Como explica Aldeia (2014, 175),

> na *praxis*, os momentos do dom [dádiva] mesclam-se totalmente. Ao dar, recebo. Ao receber, retribuo. Ao retribuir, dou. Tal não significa que o interesse por si seja o fator preponderante no dom [...]. O interesse por si não está ausente, mas

> reduzir a ele todo o dom é simplificar a questão; é retirá-la da dádiva para colocá-la no mercado. Dar e receber não é o mesmo que dar para receber, tal como não é igual dar *para* receber a satisfação de dar e dar para que me retribuam sob a forma de bem ou serviço.

Assim, o oferecimento do caruru aos santos Cosme e Damião no Soteropolitano se dá em uma espiral na qual estão a um só tempo ligados e sobrepostos um oferecer por querer; o cumprimento do pedido de Mariá; o agradecimento pela proteção das divindades; e a expectativa de continuar a recebê-la. A festa, portanto, não marca especialmente um momento de pedir *ou* agradecer; é um "pedir-agradecer" (Menezes 2004).

Embora a maioria dos frequentadores do caruru do Soteropolitano seja composta por familiares, amigos e clientes próximos, a festa é aberta e divulgada nas redes sociais do restaurante, não sendo raro encontrar pessoas que vão ao Soteropolitano somente nesse dia. A presença desses frequentadores eventuais, somada ao fato de que a festa é dedicada especialmente às crianças, mostra que não há qualquer expectativa de uma retribuição da dádiva pelo princípio da equivalência, como se dá na economia de mercado. É justamente esse descompasso entre a oferta do caruru e o que se espera de um restaurante (o comércio de refeições) que gerou questionamentos de alguns clientes menos habituados ao caráter lúdico que rege o Soteropolitano, do qual a dádiva é uma faceta:

> Tem pessoas que não acreditam que eu ofereça o prato. "Como é que pode oferecer um prato, uma festa?". Isso é infernal para determinadas pessoas, não aceitam. É impossível [...]. Isso não entra na cabeça. Porque o comércio está na cabeça deles, o negócio está na cabeça deles, o lucro está na cabeça dessas pessoas [...]. Então não admitem, eles não entendem (Julio Valverde, entrevista).

Godbout (1998) lembra que, apesar das pressões materiais sofridas pelos indivíduos na sociedade capitalista, que vão desde a luta pela sobrevivência até o acúmulo de riqueza, ninguém vive apenas do seu salário ou de seu lucro; nesse sentido, a dádiva, ao colocar em questão a importância excessiva do *homo oeconomicus*, está na raiz de uma nova compreensão sociológica:

> Por que se dá? Se admitirmos o que precede, a resposta é simples: para se ligar, para se conectar à vida, para fazer circular as coisas num sistema vivo, para romper a solidão, sentir que não se está só e que se pertence a algo mais vasto, particularmente a humanidade, cada vez que se dá algo a um desconhecido, um estranho que vive do outro lado do planeta, que jamais se verá [...]. A dádiva é o que circula a serviço do laço social, o que o faz aparecer, o alimenta. Desde os presentes para os amigos e familiares até a doação por ocasião de grandes catástrofes naturais, a esmola na rua, a doação de sangue, é fundamentalmente para sentir essa comunicação, para romper o isolamento, para sentir a própria identidade (Godbout 1998, s.p.).

A menção de Godbout à identidade é especialmente relevante, pois, no caso de Julio e Deborah, o Caruru de Cosme e Damião acabou por desencadear novas visões de si tanto na dimensão individual (a descoberta tardia da religiosidade, por exemplo) quanto na social.

IDENTIDADE BAIANA

É sabido que a tentativa de reconstituição de elementos culturais da terra natal é um dos meios mais eficazes para que o indivíduo em situação de migração constitua "um lar longe do lar" (Lara 2005, 14). No caso da família Valverde, antes mesmo da fundação do Soteropolitano já havia a preocupação de não serem rompidos os vínculos com a Bahia:

> No primeiro ano em São Paulo, ele [Julio] resolveu fazer um São João na nossa rua. Um frio danado, os meninos nunca tinham passado o São João aqui. Só a gente que brincava o São João, a rua toda num silêncio danado. Aí ele resolveu, junto com os meninos, bater nas portas para chamar os vizinhos e falar que era tradição na Bahia, principalmente no interior, mas que em Salvador a gente também sempre festejava. E foi um sucesso esse São João, porque a gente colocou música de São João na garagem. Aí todo ano os vizinhos passaram a cobrar que ele fizesse essa festa (Deborah Valverde, entrevista).

O sucesso da festa na rua de sua casa fez com que, anos depois, Julio se dispusesse a reproduzi-la no Soteropolitano. No entanto, a diferença de contexto (sua casa está situada em uma rua tranquila no bairro do Jaguaré, enquanto a primeira sede do restaurante era no setor mais movimentado da Vila Madalena) fez com que a ideia não prosperasse.

> Fiz [o São João] algumas vezes, mas desisti porque essa festa é muito trabalhosa, as pessoas não entendem muito bem, e tem uma coisa que é fundamental numa festa de São João que é a fogueira. Não podia fazer fogueira [na Vila Madalena]. Um ano eu fiz, foi uma merda, porque reclamaram que eu fiz na calçada [*risos*]. Em casa era mais tranquilo, convidava os vizinhos, aí não tinha aporrinhação nenhuma [*risos*] (Julio Valverde, entrevista).

Além do São João, a família Valverde chegou a fazer a Lavagem das Escadarias do Soteropolitano, inspirada no tradicional cortejo da Lavagem do Bonfim realizado em Salvador. Dessa vez, o que impediu a sua manutenção foi uma questão de ordem econômica:

> Fiz quatro vezes lá na Vila Madalena. Tinha um cortejo, a lavagem das escadarias e depois eu fazia uma festa dentro do restaurante. Eu deixei de fazer porque era muito complicado, já que era em um dia de sábado e eu sempre sobrevivi do fim de semana. Então com a Lavagem eu perdia um sábado, o que para mim era grave (Julio Valverde, entrevista).

Assim, o Caruru de Cosme e Damião, por seu especial significado para a família Valverde, foi a única festa de origem baiana que continuou a ser

realizada sem interrupções ao longo dos 25 anos do Soteropolitano, mesmo que, nos anos em que a data da festa ocorreu em um fim de semana, isso significasse a perda de receitas do restaurante.

Mais do que uma resposta a sentimentos de nostalgia (Baily e Collyer 2006, 171), a fundação do Soteropolitano, a recriação das manifestações da Bahia e a preservação do sotaque foram partes fundamentais de um processo de afirmação de uma identidade social baiana[11] (Techio et al 2015), fundamental para a superação dos desafios impostos pela metrópole paulista:

> Eu não perdi a minha identidade com a Bahia. Eu continuo baiano, depois de quase 30 anos aqui. É a mesma coisa, eu sou baiano, soteropolitano. E preservando as origens, toda a tradição, a cultura baiana. Tanto é que o Soteropolitano é fruto disso. Principalmente para preservar essa tradição da culinária baiana sem mudar, sem acrescentar, sem inventar nada. São as receitas tradicionais. Isso daí é também uma forma de garantir essa memória, essa tradição (Julio Valverde, entrevista).

> É muito forte essa questão da raiz, da identidade. Eu acho que é da cultura mesmo da gente. Isso, pra gente, é muito forte mesmo [...]. Então foi muito forte isso de a gente ter esse sustento [com o Soteropolitano] e a identidade da gente também não se perder. Eu acho que é uma defesa minha. Eu já moro aqui há trinta e tantos anos e eu não perdi a minha forma de falar. Eu digo que isso é a minha defesa, falar baianês, como a gente fala lá na Bahia. Ao mesmo tempo, o nosso jeito de ser não é arrogante. Porque tem umas pessoas que vêm com essa questão das origens e acabam sendo arrogantes, e a gente não tem isso. A gente mostra a nossa cultura como um prazer, e eu sinto que onde o Julio está é a mesma coisa. As pessoas querem compartilhar com ele esses saberes nossos da Bahia (Deborah Valverde, entrevista).

Em um levantamento feito por Techio et al (2015) com estudantes universitários baianos, a maioria dos entrevistados respondeu que o princípio básico de "ser baiano" é de ordem geopolítica, ou seja, ter nascido, morado ou vivido na Bahia. Entretanto, também estão presentes em número significativo aspectos de ordem mais subjetiva, tais como alegria, hospitalidade, tolerância e resiliência. Levando em conta que noções similares são mencionadas nos trabalhos de Mariano (2019) e Aragão e Arruda (2008), que abordam, respectivamente, a Bahia sobre o ponto de vista dos cancionistas e de estudantes de outros estados brasileiros[12], estabelece-se um

11. Baseadas nos estudos de Henri Tajfel, Techio et al (2015, 80) definem a identidade social como o "autoconceito de um indivíduo que deriva do conhecimento e reconhecimento de sua pertença a um determinado grupo ou categoria social, juntamente com o significado avaliativo e emocional associado a esta pertença".

12. É interessante notar que, na pesquisa de Aragão e Arruda, "os estudantes não-moradores da Bahia atribuem aos baianos a qualificação de lerdo, enquanto para os estudantes baianos, essa característica ganha a conotação de tranquilo, sem estresse" (2008, 192). No levantamento de Techio et al (2015), entretanto, uma das características mais apontadas pelos estudantes baianos a respeito do povo de seu estado é a disposição para o trabalho. Da mesma forma, a associação preconceituosa do baiano com a preguiça é refutada de maneira veemente por Deborah: "esse rótulo é um desrespeito com a gente, porque acham que a gente não é produtivo, que a gente não cumpre horário e até que a gente não pensa".

quadro em que ser e se afirmar baiano aciona significados muito mais amplos do que o dado objetivo da territorialidade.

A condição de proprietários de um restaurante de comida baiana fez com que Julio e Deborah passassem a ser vistos pelos clientes como representantes da cultura seu estado. Entretanto, essa identidade social, não sendo algo dado e sim "construído num processo psicossocial de reconhecimento e autorreconhecimento vinculado ao sentimento de pertença" (Techio et al, 2015, 85), exigiu um trabalho de lapidação:

> Na Bahia tem essa questão do candomblé com a Igreja, o sincretismo. E eu nunca tinha ligado para isso [...]. Quando a gente abriu o restaurante, eu fui ver que eu era totalmente ignorante nessas coisas, porque as pessoas me perguntavam as coisas e eu não sabia nada, porque é aquela coisa que você vive lá. Aí fui procurar livro para ler, pedi a uma professora minha da UFBA para mandar textos sobre a questão do candomblé. Eu queria entender logo e aí um dia, no centro da cidade, eu entrei num sebo e encontrei um livro do Carybé chamado *As sete portas da Bahia* [Carybé 1962] e lá tinha tudo que eu queria sobre a cultura baiana. Ele fala da capoeira, da jangada, do candomblé... E ele falava do Candomblé numa forma tão didática que eu me apaixonei por isso. Então foi quando eu comecei a entender mesmo (Deborah Valverde, entrevista).

Se a razão fundamental para a realização do Caruru de Cosme e Damião no Soteropolitano foi de ordem íntima, como uma homenagem a Mariá e aos santos gêmeos, progressivamente a festa passou a ser o momento máximo de exaltação e divulgação da cultura baiana pelo restaurante. Julio reconhece o aspecto "didático" do caruru, na medida em que ele é "uma forma de trazer algum tipo de manifestação da cultura baiana aqui em São Paulo" (Julio Valverde, entrevista).

Nos discursos sobre comunidades migratórias, ainda é forte a tendência de encará-las como entidades homogêneas, ignorando o fato de que os indivíduos que as compõem podem apresentar diferenças consideráveis no que diz respeito à etnicidade, classe social, religião e faixa etária (Baily e Collyer 2006, 171; Lidskog 2017, 3). Da mesma forma, a produção de um discurso identitário e a reconstituição de elementos da terra natal não são regra entre os imigrantes: como mostra o filme *Dois Irmãos*, Neide Silva, funcionária do Soteropolitano, atribui ao restaurante o conhecimento do que é ser "baiano de verdade", tendo em vista que seus pais, por razões que podem ser as mais diversas, não transmitiram a ela uma ideia de Bahia – ao menos não a Bahia soteropolitana que dá nome ao restaurante:

> Eu aprendi a conhecer os baianos de verdade aqui [...]. Porque meu pai e minha mãe são baianos, eles vieram para São Paulo e eu não tive contato nenhum com o que é ser baiano, o que é a vida baiana, o cotidiano do baiano. E aqui eu tive muitos conhecimentos (Neide Silva, entrevista).

Entretanto, a religiosidade baiana ancorada no candomblé, exaltada pelo restaurante através da realização do caruru e da exposição de obras artísticas (esculturas, pinturas e gravuras) com representações dos orixás, foi responsável por tensões com sua fé evangélica:

> Eu era da Igreja Pentecostal. Então quando eu entrei aqui, eu não sabia que a Dona Deborah e o seu Julio eram do candomblé[13]. E eu tive que tomar uma decisão, tive que falar com o pastor. E aí eu ficava me martirizando: "como eu vou trabalhar num lugar que eu, que sou totalmente contra a bebida, tenho que fazer caipirinha para servir as pessoas?". Aquilo me deixou muito mal. Aí eu falei com o pastor, que falou que não estava certo. Como eu ia dar um testemunho? E aí eu fiquei entra a cruz e a espada. Eu precisava do emprego, mas eu também tinha a religião. Até que teve um dia que chegou um rapaz [...] que me chamou de canto e me disse para eu não ficar daquele jeito. Se eu estava ali é porque Deus me colocou ali dentro, que eu não ficasse triste, porque Deus sabia do que eu era capaz. Que nada iria mudar o que eu era. Eles eram da religião deles, eu da minha, e Deus era um só. E isso fez com que eu ficasse até hoje [...]. Na primeira festa de Caruru que eu vim, tinha pessoas que receberam orixás e eu fiquei horrorizada[14]. Eu não queria ficar. Eu fui lá para fora, respirei. Aí o Neto [cunhado de Deborah] disse: "não, Neide, é assim mesmo". Mas foi difícil. Depois do segundo [caruru], eu já estava mais acostumada. E hoje em dia eu nem me incomodo mais. Eu tenho uma relação até engraçada com Cosme e Damião. Eu acendo a vela, o guaraná foi eu que inventei de colocar. E um desses dias as meninas [outras funcionárias] me perguntaram: "nossa, você bebeu o guaraná do Cosme?". "Mas eu posso, eles são meus amigos, eles não se incomodam se eu beber" [*risos*] [...]. Eu até bato papo com eles agora. Eu vou lá, acendo a velinha e bato papo com eles. Pronto, está de boa. Viramos amigos [*risos*]. E quando eu falo isso as pessoas ficam olhando para mim: "ué, mas você não é crente?". Eu falo: "mas eu aprendi a respeitar a religião dos outros. Eu respeito eles e eles me respeitam, está tudo bem" (Neide Silva, entrevista).

Mais do que a tolerância com outras religiosidades, Neide afirma que um encontro em específico, possibilitado pelo seu trabalho no Soteropolitano, acabou sendo responsável por uma ampliação de sua própria espiritualidade:

> Uma funcionária, uma amiga minha chamada Fabíola, era da umbanda. E eu ficava brigando com ela o tempo todo por causa disso. Daí ela falou: "vamos um dia [no terreiro]". Fui uma primeira vez e uma segunda. E aí eu vi que eu estava enganada. Depois eu frequentei o espiritismo também. Lá eu fiquei mais tempo, porque eu queria me aprofundar na religião. Eu fui criada em um berço evangélico, com aqueles conceitos. Mas o espiritismo é a religião do meu coração. Se

13. Na verdade, Julio e Deborah não se consideram do candomblé. Por sua vez, Guilherme Valverde e Ricardo Valverde, filhos do casal, são membros do terreiro de cantomblé banto Kyloatala, localizado em Embu-Guaçu (SP).
14. Sobre a demonização dos doces de Cosme e Damião promovida pelas igrejas pentecostais evangélicas, notadamente a Igreja Universal do Reino de Deus, ver os artigos de Dias (2013; 2015).

> eu tivesse que escolher, eu seria espírita kardecista. Porque é uma religião que eu me aprofundei, eu gostei, eu acredito. Quando eu cheguei lá no centro kardecista, eu tive uma outra visão de tudo o que eu aprendi. Me deu muitas respostas que eu procurava. Você pode frequentar uma religião por anos, mas não tem a coisa que você procura. Porque não é a igreja, são as respostas que você procura. E dentro do kardecismo eu encontrei algumas coisas que estavam dentro de mim. É a minha segunda opção. Eu frequento a igreja evangélica, mas é a minha segunda opção (Neide Silva, entrevista).

No que diz respeito à música – a atividade artística mais praticada no Soteropolitano –, a sua capacidade comunicativa, emotiva, congregadora e mobilizadora, mas também de demarcação de fronteiras entre grupos sociais (Lidskog 2017), faz com que ela tenha papel fundamental na formação de identidades. Na roda de samba que encerra o Caruru de Cosme e Damião, por exemplo, os gêneros predominantes são a música de terreiro e o samba de roda, os quais, por sua associação com a ideia de uma Bahia ancestral, reforçam a autoridade do Soteropolitano como um espaço onde se *pode* e se *sabe* fazer uma festa de caruru.

Rice (2017, 148) nos lembra, entretanto, que a identidade é sempre múltipla e fragmentada, variando de acordo com contextos particulares e performances específicas[15]. Assim, o Soteropolitano é considerado pelo próprio Julio Valverde como um centro cultural, visto que, além de promover, antes da pandemia de Covid-19, eventos como exposições e lançamentos de livros, o restaurante organizava encontros gastronômicos-musicais regulares entre amigos e clientes próximos, a chamada *Confraria do Soteropolitano*. A menção a esse evento é importante por conta de dois aspectos: os pratos preparados por Julio na Confraria não são os do cardápio do restaurante, o que o permitia se liberar do dever de preservar a "tradição da culinária baiana sem mudar, sem acrescentar, sem inventar nada"[16]; e as performances musicais, feitas geralmente por músicos profissionais e sob o mais completo silêncio da plateia, são realizadas de acordo com o formato que Turino (2008) chama de *apresentativo* (quando há uma distinção clara entre músicos e plateia), diferentemente do caruru, quando a performance se dá no modo *participativo* no qual a distinção entre músicos e plateia é atenuada[17].

15. Aqui pode ser traçado um paralelo com o conceito proposto por Novaes de *auto-imagem*, constituída "a partir de relações concretas muito específicas que uma sociedade ou um grupo social estabelece com os outros" (1993, 27).
16. Isso não significa que Julio não tenha liberdade de criação em seu ato de cozinhar, como mostram o tempero bastante particular de suas excepcionais moquecas, além do famoso abadejo no caju, prato de sua autoria.
17. Evidentemente, na performance participativa podem existir regras de boa conduta. Na roda de samba do Soteropolitano, por exemplo, os atabaques costumam ser tocados por membros da família Valverde ou por músicos de reconhecida habilidade. Da mesma forma, somente indivíduos bastante familiarizados com o repertório do samba de roda se atrevem a puxar o canto de um samba.

Da mesma forma, apesar de algumas de suas composições como *Saveiro*[18] e *Bumba-meu-boi*[19] retratarem uma Bahia nostálgica, da década de 1950 – o que pode, indiretamente, contribuir para o seu reconhecimento como "baiano de verdade" –, Julio é parceiro de clientes-poetas do Soteropolitano com estilos de escrita fortemente ligados à urbanidade paulista, tais como Fabricio Corsaletti, Alexandre Barbosa e Karmo, o que acaba por se refletir em um alargamento da gama de gêneros musicais utilizados em suas composições (samba, ijexá, lambada, baião, frevo, rock, entre outros). Nesse sentido, ainda que a ideia de *tradição* esteja fortemente presente nos discursos sobre o Soteropolitano, foi necessário que a família Valverde também fizesse um movimento de *tradução* (Hall 2006), a negociação que as pessoas dispersadas de sua terra natal estabelecem com a nova cultura em que vivem, procurando um equilíbrio entre a manutenção de suas identidades e a assimilação de novas linguagens culturais.

Embora não seja possível negar a participação de escritores, músicos, publicitários, empresários do setor de turismo e poder público na construção do que tem sido chamado de *baianidade* (Bezerra e Schvarzman 2010; Mariano 2019), *ideia de Bahia* (Pinho 1998) ou *identidade baiana* (Techio et al 2015); e que essas mesmas noções possam encontrar eco no discurso dos próprios baianos, tanto como possibilidade de afirmação de si quanto como ferramenta para a subsistência em sua própria terra ou longe dela, é preciso ressaltar que a Bahia cantada por Julio Valverde em *Saveiro* e *Bumba-meu-boi* foi por ele vivida:

> Os saveiros faziam transportes de mercadorias do Recôncavo para Salvador e eles chegavam à rampa do Mercado Modelo. E era uma coisa muito bonita. As velas do saveiro são belíssimas. E eu viajei algumas vezes de saveiro para Bom Jesus dos Passos. Um vizinho tinha uma casa lá e me levava quando eu era criança. E os *saveiros* foram transformados em escunas para turista e modificaram completamente a estrutura da embarcação [...]. O saveiro representava muita coisa para mim. Assim como *Saveiro*, uma outra coisa que eu fiz questão de fazer [foi *Bumba-meu-boi*], porque eu sonhei e me lembrei de quando a gente veraneava em Itapuã. Itapuã era muito distante naquela época e era um lugar de veraneio para quem morava em Salvador. Foi aí que eu vi o *Bumba-meu-boi* e fiz a música em função dessa primeira vez [...]. E esse momento de Itapuã que eu vivi era uma coisa muito prazerosa e muito bonita. Era um arraial modesto, as casas de palha, com ar puro, uma liberdade que hoje não se tem [...]. Era uma coisa maravilhosa (Julio Valverde, entrevista).

É a essa Bahia, afinal, que o seu restaurante faz homenagem.

18. Uma interpretação de *Saveiro* pode ser vista no filme *Dois Irmãos* ou no seguinte link: https://youtu.be/_AD5t7hhfwE
19. O vídeo de *Bumba-meu-boi* pode ser visto no seguinte link: https://youtu.be/U0ffryV74vY

CONCLUSÃO

No salão do Soteropolitano havia um mural, feito por Guilherme Valverde, com trechos de canções de Julio Valverde e frases que costumam ser ditas por ele. Entre essas frases, havia uma de caráter enigmático: "eu faço o meu tempo". Dessa forma, no caos da cidade de São Paulo, Julio fazia uma defesa da contemplação, da maturação e do desfrute. Com a pandemia de Covid-19, entretanto, a liminaridade dos encontros ritualísticos, capaz de nos transportar a um estado de suspensão temporária de nossas obrigações cotidianas, deu lugar a um "não-tempo" longo demais.

Se os conceitos de ritual e dádiva, ligados pela importância do momento do encontro e pela possibilidade de estabelecimento de relações humanas ideais (Small 1998; Godbout 1998)[20], puderam ser convocados para uma compreensão do Caruru de Cosme e Damião, como explicar sua realização no ano excepcional de 2020, quando somente foi possível promover uma celebração íntima a portas fechadas e pela primeira vez, para que os custos fossem cobertos, os pratos tiveram de ser vendidos ao invés de doados? "Eu só cumpri minha obrigação", responde Julio Valverde. Pela memória de Mariá, pelos santos protetores e pelo seu restaurante[21].

Mas há ainda um último ponto. Quando Julio Valverde diz com pesar, na parte final do filme *Dois Irmãos*, que, apesar de todo o trabalho de preparação do caruru, não foi possível *ver*, mas somente *imaginar* a emoção das pessoas ao receberem os seus pratos, cria-se uma centelha de esperança. Já que como nos lembra de maneira muito sensível Appadurai (1996), uma *localidade* é uma "estrutura de sentimentos", que necessita de esforço para existir. Seja o esforço físico inaugural de Mariá; o esforço de sua família em cumprir, ao longo de 25 anos, a obrigação de continuar a festa; ou, finalmente, o esforço de reconstituição na imaginação daquele espaço liminar onde é possível exercitar a feitura do próprio tempo.

REFERÊNCIAS

Aldeia, João. 2014. Para além do Estado e do Mercado: a dádiva no fenômeno dos sem-abrigo. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, v. 57, n. 1: 167-197.

Appadurai, Arjun. 1996. The Production of Locality. In Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, 178-199. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Aragão, Cristal O. Moniz de e Arruda, Angela. 2008. Bahia, um Brasil evocado em exotismo: alegria, negritude, sabor e movimento nas representações sociais de universitários. *Psicologia em Revista*, v. 14, n. 2: 187-202.

20. Embora Small (1998, 95) associe somente ao ritual a ideia de exploração, afirmação e celebração de relações humanas ideais, penso que ela se relaciona particularmente bem com a visão de dádiva de Godbout (1998, s.p.) como "o estado de uma pessoa que, resistindo à entropia, transcende a experiência mecânica determinista da perda ligando-se à experiência da vida, ao aparecimento, ao nascimento, à criação".
21. Cabe ressaltar que Julio Valverde só tomou a decisão de vender os pratos de caruru após Tata Kilonderu, líder do terreiro Kyloatala, ter lhe informado que os orixás (nkisis) assim o haviam autorizado.

Baily, John e Collyer, Michael. 2006. Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, v. 32, n. 2: 167-182.

Bezerra, Bárbara de Lira e Schvarzman, Sheila. 2010. Baianidade no filme "Ó Paí, Ó": clichê ou identidade cultural. *Conexão – Comunicação e Cultura*, v. 9, n. 17: 101-112.

Carybé. 1962. *As sete portas da Bahia*. São Paulo: Martins.

Csikszentmihalyi, Mihaly. 1975. *Beyond Boredom and Anxiety: The Experience of Play in Work and Games*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Dias, Júlio Cesar Tavares. 2013. Cosme e Damião: na fronteira das religiões – um caso de conflito entre a Igreja Universal e práticas afro-religiosas. *Paralellus*, Recife, v. 4, n. 8: 303-314.

Dias, Júlio Cesar Tavares. 2014. As origens do culto de Cosme e Damião. *Sacrilegens*, v.11, n.1: 36-57.

Dias, Júlio Cesar Tavares. 2015. O doce de Cosme e Damião: entre o sincretismo afro-católico e a recusa evangélica. *Ciências Sociais e Religião*, ano 17, n. 23: 14-33.

Freitas, Morena. 2019. Correndo atrás de doce: socialidades na festa de Cosme e Damião no Rio de Janeiro. *Ponto Urbe*, 24: 1-17.

Godbout, Jacques T. 1998. Introdução à dádiva. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.13, n.38: 39-52.

Goldman, Marcio. 1984. *A possessão e a construção ritual da pessoa no candomblé*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro.

Gonçalves, Artur Jorge Ramalho Rocha. 2019. *As promessas e o sofrimento: uma leitura Teológico-Pastoral.* Tese de Doutorado em Teologia, Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Braga (Portugal).

Iyanaga, Michael. 2010. O samba de caruru da Bahia: tradição pouco conhecida. *Ictus*, v. 11, n. 2: 120-150.

Hall, Stuart. 2006. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Jennings, Theodore W. 1982. On Ritual Knowledge. *The Journal of Religion*, v. 62, n. 2: 111-127.

Jesus, Elivaldo Souza. 2006. *"Gente de promessa, de reza e de romaria": experiências devocionais na ruralidade do recôncavo sul da Bahia (1940-1980).* Dissertação de Mestrado em História Social, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Lara, Francisco Damien. 2005. Music, *Memory, and the Re-constitution of Place: The Life History of an Ecuadorian Musician in Diaspor*a. Dissertação de Mestrado em Música, Florida State University, Tallahassee.

Le Goff, Jacques. 1994. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP.

Lidskog, Rolf. 2017. The role of music in ethnic identity formation in diaspora: a research review. *International Social Science Journal*, v. 66, issue 219-220: 23-38.

Lima, Vivaldo da Costa. 1976. O conceito de "nação" nos candomblés da Bahia. *Afro-Ásia*, n. 12: 65-90.

Lima, Vivaldo da Costa. 2005. *Cosme e Damião: o culto aos santos gêmeos no Brasil e na África*. Salvador: Corrupio.

Lühning, Angela. 1993. O mundo fantástico dos erês. *Revista USP*, v. 18: 92-99.

Mauss, Marcel. 2003. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In *Sociologia e antropologia*, trad. Paulo Neves, 183-314. São Paulo: Cosac Naify.

Mariano, Agnes. 2019. *A invenção da baianidade: segundo as letras das canções*. Salvador: EDUFBA.

Menezes, Renata de Castro. 2004. Saber pedir: a etiqueta do pedido aos santos. *Religião & Sociedade*, v. 24, n. 1: 46-64.

Nascimento, Luísa Mahin. 2014. Vozes de fé e devoção: Uma etnografia do culto doméstico a Cosme e Damião em Cachoeira/Bahia. *Olhares Sociais*, v. 3, n. 2: 5-30.

Novaes, Sylvia Caiuby. 1993. *Jogo de espelhos: imagens da representação de si através dos outros*. São Paulo: Edusp.

Oliveira, Nilce de e Casqueiro, Adriana Souza. Ritos da comensalidade festiva na Bahia. 2008. In *Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura*, org. Maria do Carmo Soares de Freitas, Gardênia Abreu Vieira Fontes e Nilce de Oliveira, 55-87. Salvador: EDUFBA.

Pinho, Osmundo S. de Araujo. 1998. "A Bahia no fundamental": notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, n. 36: s.p.

Ribeiro, René. 1957. Significado sócio cultural das cerimônias de *Ibeji*. *Revista de Antropologia*, v. 5, n. 2: 129-144.

Rice, Timothy. 2017. Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology. In *Modeling Ethnomusicology*, 139-159. New York, Oxford University Press.

Roach, Joseph. 1995. Culture and Performance in the Circum-Atlantic World. In *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedgwick, 45-63. New York, London: Routledge.

Sahlins, Marshall. 1990. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Schechner, Richard. 2003. O que é performance? *O Percevejo*, ano 11, n. 12: 25-50.

Schechner, Richard. 2012. Ritual. In *Performance e Antropologia de Richard Schechner*, org. Zeca Ligiéro, 49-89. Rio de Janeiro: Mauad X.

Silva, Vagner Gonçalves da. 2005. *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: the meanings of performance and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Techio, Elza Maria et al. 2015. Identidade social baiana: ser baiano na concepção de universitários. *Revista Brasileira de Psicologia*, v. 2, n. 1: 79-89.

Turino, Thomas. 2008. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, Victor. 1974. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*; trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes.

Turner, Victor. 2012. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. *Mediações*, v. 17, n. 2: 214-257.

Villegas, Estela Vale. 2018. *Interfaces performance & jogo: a partir dos estudos da performance de Richard Schechner*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.

Yuri Prado é pós-doutorando em Antropologia Social na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP) e pesquisador visitante na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. É membro do Projeto Temático FAPESP "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia" e do grupo de pesquisas PAM (Pesquisas em Antropologia Musical). Formado em Música (Composição) pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, possui Doutorado Direto pela mesma instituição, com estágio de pesquisa em etnomusicologia na Université Paris VIII. Como arranjador e compositor, foi vencedor do I Concurso de Composição da Orquestra de Câmara da USP (2010), do XIX Prêmio Nascente-USP (2011), e do I Concurso de Composição da Orquestra Jazz Sinfônica (2015). E-mail: yuri_prado@yahoo.com.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 16/05/2021
Reapresentado em: 19/08/2021
Aprovado em: 05/10/2021

ARTIGOS

RESISTÊNCIA[1], RELIGIOSIDADE E ETNICIDADE ENTRE OS TERENA DA ALDEIA BURITI/MS: APONTAMENTOS SOBRE A PROMESSA QUE SE TORNOU 'TRADIÇÃO'

DOI
10.11606/
issn.2525-3123.
gis.2022.185782

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

GRAZIELE ACÇOLINI
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1620-4182
Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, Brasil, 79.840-970 – ppgant@ufgd.edu.br

RAFAEL ALLEN GONÇALVES BARBOZA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6674-9001
Pesquisador independente, Dourados, MS, Brasil

RESUMO

Os Terena da aldeia Buriti (Dois Irmãos do Buriti/MS) realizam a Festa de São Sebastião há mais de noventa

1. Neste artigo, a noção de resistência segue a conotação, e utilização, do termo dada pelos interlocutores Terena: formas de existência! Acerca dos povos amazônicos, Bruce Albert aponta que "... vários autores desenvolveram uma relevante critica do reducionismo etnográfico de um certo " resistenciocentrismo"." (Olivier de Sardan 1995,69) que, paradoxalmente, tende a ofuscar, com sua retórica, a especificidade e sutileza das lógicas e formas de "agência" próprias dos atores sociais (Kilani1994, 55-6; Ortner 1995; Brown1996). (Albert2002,14). Aqui pretende-se mostrar etnograficamente a "... especificidade e sutileza das lógicas e formas...", a 'ação' dos atores sociais envolvidos, no caso os Terena da aldeia Buriti (Dois Irmãos do Buriti/ Mato Grosso do Sul) e a Festa de São Sebastião, que (con) vivem em um contexto há décadas enraizado no agronegócio,'erva daninha', e no qual se colocam como agentes, protagonistas de sua história.

anos, sendo esta composta por várias etapas e rituais. São Sebastião foi ressignificado e considerado padroeiro da aldeia Buriti tornando-a‘tradicional’ entre os Terena de Buriti. Inspirando-se no conceito de ‘estruturas performáticas’ de Sahlins (1990) é possível pensar a Festa de São Sebastião como elemento que já é parte dessa sociedade. Essa Festa foi iniciada a partir da década de 1920 como uma promessa realizada em meio a uma epidemia de febre amarela que assolou a região. Frente a este tema, inevitavelmente depara-se com aspectos religiosos ‘tradicionais’/’ocidentais’, mas também com organizacionais e políticos que refletem relaçõesintra e interétnicas. A Festa de São Sebastião contribui para a reelaboração étnica dos Terena de Buriti, apontando um campo fecundo para se refletir sobre noções como ‘tradição’, ressignificações e etnicidade.

PALAVRAS-CHAVE
Terena; Religiosidade; Etnicidade; Aldeia Buriti; São Sebastião.

ABSTRACT
Terena of the village Buriti (DoisIrmãos do Buriti/MS) they accomplish São Sebastian’s Party there is more than ninety years, being this composed by several stages and rituals. They are Sebastian it was ressignificado and considered patron of the village Buriti turning her ‘ traditional’ among Terena of Buriti. Being inspired by the concept of ‘structures performative’ of Sahlins (1990) it is possible to think São Sebastian’s Party as element that is already part of that society. That Party was begun starting from the decade of 1920 as a promise accomplished amid an epidemic of yellow fever that the area. Front to this theme, unavoidably comes across religious aspects ‘traditionais’ / ‘occidentals’, but also with organizations and political that reflect relationships intra and interétnicas. São Sebastian’s Party contributes to the ethnic reworking of Terena of Buriti, pointing a fertile field to contemplate on her notions as ‘ tradition’, ressignifices and etnicidade.

KEYWORDS
Terena; Religiosity; Etnicidad; Buriti village; São Sebastião.

INTRODUÇÃO

Este artigo foi inspirado e pensado pelos autores através de dados obtidos por pesquisas de campo realizadas entre os Terena da T. I. Buriti, mais especificamente na aldeia Buriti pertencente ao município de Dois Irmãos do Buriti, no Estado de Mato Grosso do Sul. Essa aldeia se coloca como majoritariamente católica sendo proibido ali a entrada de igrejas evangélicas e é onde se realiza anualmente a Festa em homenagem a São Sebastião. Esse foi o tema central do projeto de pesquisa, nível mestrado do autor, sob a orientação da co-autora, e que resultou na dissertação “Os Terena de Buriti e a Festa de São Sebastião: da promessa à tradição: a Festa de São Sebastião como estratégia de resistência entre os Terena da aldeia Buriti – MatoGrosso do Sul” (2019).

A Festa de São Sebastião realizada pelos Terena da aldeia Buriti ocorre todo ano em meados do mês de janeiro.Os Terena realizam tal Festa de

forma sistemática e meticulosa, respeitando as várias etapas e os rituais que integram sua organização.

No decorrer da pesquisa e através de muitos diálogos entre os autores e os interlocutores (e amigos) Terena, evidenciou-se que São Sebastião está implicado no processo de territorialização, e contribuiu/contribui para a reelaboração étnica desse grupo. O processo de territorialização de acordo com Oliveira Filho (1998) resultou em uma adaptação da organização social e da cultura Terena a uma nova situação histórica e político-administrativa, relacionada à vida em uma área bem menor se comparada aos 30.000 hectares que ocupavam até o início do século XX; atualmente, com as retomadas das terras tradicionais, a área chega a 17.200 hectares. Os últimos dados populacionais de que se dispõe sobre a T. I. Buriti pela FUNAI/ Campo Grande refere-se ao ano de 2010, onde consta uma população de 2.543 habitantes.

Esta Festa é um dos eventos mais importantes da aldeia Buriti; o outro é o Oheokotí, ritual tradicional Terena que celebra o início de um novo ciclo cósmico, o início das colheitas.

Mais ainda, como parêntese, porém parêntese que parece ser necessário, também é importante relatar que o Oheokoti é a cerimônia principal celebrada até os dias atuais nas aldeias Terena de Mato Grosso do Sul, cujo personagem principal é o koixomunetí, os xamãs terena conhecidos em português como purungueiros, devido aos instrumentos utilizados por esses, a purunga (maracá) e o penacho de penas de ema; tanto o Oheokotí como tais instrumentos se encontram na mitologia deste povo; vale ressaltar, que os purungueiros se autodeclaram católicos, ao contrário, por exemplo, dos koixomunetí conhecidos como curandeiros, que podem se autodeclararem e serem reconhecidos como evangélicos (Acçolini, 2018). Na aldeia Buriti os koixomunetípurungueiros(as) participam ativamente da Festa de São Sebastião como seus devotos.

A Festa de São Sebastião atualiza as alianças entre os Terena de Buriti e outros grupos étnicos, incluindo não indígenas. A atualidade do povo Terena de Buriti e a Festa de São Sebastião como elemento que já é parte dessa sociedade, parece se adequar de certa forma ao conceito de 'estrutura performativa' de Sahlins (1990).

Esquematicamente, essas estruturas são definidas em relação aos acontecimentos circunstanciais, o inevitável encontro com a prática, ou com os riscos empíricos colocados às categorias culturais. Nas sociedades estruturadas performaticamente, estes acontecimentos circunstanciais são valorizados pela diferença com que se apresentam frente ao sistema constituído, enquanto as estruturadas prescritivamente valorizam

tais acontecimentos, pautadas na semelhança frente ao arranjo social existente.

No encontro com a prática, os acontecimentos são interpretados pela comunidade de significação e justamente por ela esses são valorizados ou não, prescritiva ou performaticamente. Esta interpretação, baseada nos significados fornecidos pela ordem cultural, se transforma num evento e adquire uma significância histórica.

Percebe-se que neste contexto este 'evento' exerce um grande poder de influências/relações intra e interétnicas, nas tomadas de decisões e articulação do movimento político na Terra Indígena Buriti, sendo responsável pela construção de alianças e identidades. Os Terena da aldeia Buriti, também os da T. I. e região (indígenas e não indígenas), consideram essa aldeia emblemática por celebrar a Festa de São Sebastião há mais de 92 anos, por conta da promessa realizada pelas inúmeras mortes ocorridas pela febre amarela na década de 1920; a Festa é reconhecida como a 'tradicional Festa de São Sebastião dos Terena de Buriti'.

Ainda, nos caminhos de Sahlins (1990), o evento é a relação entre um acontecimento e a estrutura, "... o fechamento do fenômeno em si mesmo enquanto valor significativo, ao qual se segue sua eficácia histórica específica..." (1990, 5).

Sahlins (1990) prossegue sua argumentação ressaltando que, mesmo sendo a cultura entendida como uma ordem de significação, os significados estão em risco na ação, "... os significados são reavaliados quando realizados na prática...", com a cultura sendo ordenada historicamente, "... onde os sujeitos históricos reproduzem criativa e dialeticamente sua cultura e sua história através de processos de reavaliação funcional de categorias..." (1990, 13).

Como o evento, essas improvisações, ou a reavaliação funcional das categorias culturais frente ao empírico, não se dão fortuitamente, mas se pautam nas possibilidades de significação dadas pela ordem cultural, conforme observa Sahlins (1990, 11):"... segue-se daí que ordens culturais diversas tenham modos próprios de produção histórica".

Se os Terena de Buriti reconhecem São Sebastião como padroeiro da Terra Indígena de Buriti, isso foi possível, pois a sociedade Terena parece se apresentar com uma estrutura performática. A relação de São Sebastião e sua simbologia entre esses Terena parece sintetizar sua visão de mundo, que valoriza e inseri o que se coloca como 'diferente' frente à sua estrutura social:

> Os significados são, em última instância, submetidos a riscos subjetivos, quando as pessoas, à medida que se tornam socialmente capazes, deixam de ser escravos de seus conceitos para se tornarem seus senhores. “A questão é” disse Alice, “se podes fazer com que uma palavra queira dizer tantas coisas diferentes”. “A questão é”, disse Humpty Dumpty, “quem será o senhor- somente isto” (Sahlins 1990, 11).

Neste artigo, a Festa de São Sebastião será apresentada a partir de dados, contatos e interações que se deram na aldeia Buriti entre os meses de novembro de 2017 e janeiro de 2018.

Para tanto, o artigo se iniciará relatando a ‘origem’ e o histórico da Festa de São Sebastião realizada na aldeia Buriti, a partir de relatos de anciãos da aldeia, bem como por jovens pesquisadores Terena, prosseguindo com uma breve contextualização da área indígena e a articulação da Festa com o processo de territorialização e a organização sócio-política interna e externa à aldeia.

Nesse sentido, algumas teorias, como as de Marcel Mauss (1950/2013) e, especialmente Marshall Sahlins (1990, 1997), serão utilizadas a fim de embasar os dados de campo.

A seguir, o texto abordará os atores envolvidos na organização da Festa, como o papel dos ‘festeiros’ e os ‘folieiros’. Essa organização se inicia ainda no mês de novembro com a saída da Bandeira do Santo que irá peregrinar pela região próxima a Terra Indígena, com o objetivo de mobilizar e arrecadar doações para as festas que antecedem a grande Festa em devoção a São Sebastião, dia 19 de janeiro!

PRIMÓRDIOS DA FESTA DE SÃO SEBASTIÃO

Em janeiro de 2018 o ancião Terena Juscelino Bernardo Figueiredo, o principal festeiro de São Sebastião na aldeia Buriti explicou que em 1920 muitos Terena de Buriti estavam morrendo acometidos pela febre amarela, muitos, às vezes, mais de cinco por dia. Seu pai José Figueiredo que era koixomuneti/purungueiro (xamãs Terena) e filho de Joaquim Figueiredo (um dos primeiros caciques da T.I. Buriti) foi o responsável pela a oficialização da Festa de São Sebastião. Ele nos contou que foi através de um sonho que seu pai José iniciou a relação com São Sebastião.

Segundo seu Juscelino, no sonho de seu pai, alguém falou para ele que chegaria uma pessoa com uma coisa, e que era para ele fazer o que sentisse que era para ser feito. Após uns dias, um fazendeiro que morava na região e que tinha um relacionamento positivo com os Terena e também fazia atendimentos espirituais com seu José Figueiredo, chegou com a imagem de São Sebastião e o deu de presente. Segundo seu Juscelino, seu pai naquele momento sentiu no seu coração que deveria fazer uma promessa

para aquele santo que tinha acabado de conhecer. Sua promessa foi que se as mortes cessassem todo ano ele faria a Festa para São Sebastião e, mesmo depois de morto, seus filhos e netos continuariam a realizá-la.

O ancião Noel Patrocínio, nascido na década de 1930, lembra-se que ouviu de seus pais que foi um dos piores momentos vividos por eles, pois todos os dias morriam muitos Terena e foi através da promessa do pai do Sr. Juscelino que as mortes cessaram. Ele ainda explicou que naquela época ninguém sabia o que era febre amarela e as pessoas morriam sem saber a causa.

Cada Festa de São Sebastião dos Terena da aldeia Buriti não é um acontecimento comum. Como mencionado, essa Festa é um "evento" (Sahlins, 1990), pois sua importância é dada pela interpretação do grupo.

A professora/ pesquisadora Terena e neta do Sr. Juscelino Figueiredo da aldeia Buriti e festeira de São Sebastião, aborda as trocas dos Terena com outros povos:

> Criando um espaço, os Txané-Guaná faziam negociações com outros povos e, com isso, adquiriam conhecimentos dessas culturas e os adequavam ao seu modo de ser ou à realidade, trazendo para dentro da comunidade outros conhecimentos que passavam a fazer parte da sua cultura (Farias 2015, 24).

Podemos pensar que os Terena de Buriti se apropriaram da Festa de São Sebastião de acordo com seu esquema cultural e é através da realização dessa Festa que adquiriu uma significância histórica que parece se perpetuar através das gerações.

Sobre as incorporações religiosas nos territórios Terena, Acçolini afirma que:

> Queremos com isso frisar que acreditamos não ser possível classificar como culturas inautênticas aquelas que convivem e se adaptam (adaptar-se e não tornar-se) a ordens culturais distintas da sua própria, reconstruindo sua alteridade na mudança, mesmo que demarcando-a, conforme o contexto, com signos ocidentais do índio. Para nós, os Terena demonstram a vivacidade das interações e trocas culturais entre os povos, incluindo aí suas relações com a sociedade nacional e a incorporação de religiões que agora fazem parte do seu sistema sociocultural (Acçolini 2015, 23/24).

O professor e pesquisador Terena Eder Alcântara Oliveira explicou sobre as influências de diferentes religiões na aldeia Buriti e a ressignificação de São Sebastião, afirmando que:

> Nós adotamos São Sebastião na cultura Terena de Buriti como padroeiro da aldeia Buriti, há registros de freiras que moraram na aldeia Buriti e que aqui tem predominância católica. Também está sendo introduzida na aldeia Buriti influências de religiões afro, além das várias igrejas evangélicas em toda T.I. Mas mesmo assim nós continuamos praticando a religião tradicional Terena. (Caderno de campo, 2018).

Ainda pensando como Sahlins (1990, 192): "toda *práxis* é teórica. Tem sempre início nos conceitos dos atores e nos objetos de sua existência, nas segmentações culturais e nos valores de um sistema *a priori*".

O CONTEXTO DA T.I. BURITI

A superpopulação gera conflitos e dificulta a convivência entre lideranças das aldeias, esse é um dos motivos que fazem com que os Terena da Terra Indígena de Buriti lutem por suas antigas áreas, necessárias para sua reprodução física e cultural. Sabemos que essas áreas são disputadas por interesses econômicos. Isso retrocede a década de 20, a iniciação da intensificação de estabelecimentos agropecuários na região.

Estudos realizados na década de 2000 atestam que a ocupação Terena no território que hoje é Terra Indígena Buriti, se deu bem antes da titulação de terras a favor de particulares, oque se intensificou após a guerra entre o Paraguai e a Tríplice Aliança (Oliveira e Pereira 2012).

Outro recorte temporal bastante frisado nas falas dos Terena de Buriti recua no período em que o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) começou a atuar e deu continuidade à política de aldeamento, acarretando várias violações em relação aos povos indígenas, como diminuição de territórios, genocídio e utilização de mão de obra na exploração e extração de riquezas na região em proveito do desenvolvimento.

O processo de territorialização de acordo com Oliveira Filho (1998) resultou em uma adaptação da organização social e da cultura Terena a uma nova situação histórica e política-administrativa, relacionada à vida em uma área bem menor se comparada aos 30.000 hectares que ocupavam até o início do século XX. Somam a isso, as tentativas de dominação e subjugação que passaram a enfrentar por parte de agentes dos órgãos indigenistas oficiais e de representantes das frentes expansionistas do Estado nacional. A violência administrada pelo Estado proporcionou um processo histórico de espoliações das Terras Indígenas no Brasil, que ocorrem até os dias atuais. Os Terena de Buriti, ao longo do tempo, da condição de vítimas, se organizaram e criaram uma resistência permanente, através de diversas estratégias resultou as retomadas de terras tradicionais.

De acordo com Fonseca (2017), ocorreram três processos de territorialização na T.I. Buriti. O primeiro ocorreu na Guerra do Paraguai (1864 a 1870) com a intensa participação Terena; o segundo aconteceu entre as décadas de 1910 a 1930 com a implementação de uma política oficial de assentamento, sendo implantada pelo órgão SPI. Importante ressaltar que nesse período se iniciou a Festa de São Sebastião, e o terceiro momento (e atual processo) se iniciou nos anos 2000, que é a situação de retomada do território tradicional.

A Festa de São Sebastião na aldeia Buriti é importante por muitos motivos, dentre os quais é um dia para se lembrar da epidemia da febre amarela, do início de um processo de territorialização de acordo com Oliveira Filho (1998), uma mudança na organização social e cultural Terena a uma nova situação histórica, relacionada diretamente com a fome devido à diminuição abrupta de seu território tradicional.

A Terra Indígena Buriti está localizada nos atuais municípios de Dois Irmãos do Buriti e Sidrolândia. Em 2013 a T.I. Buriti estava organizada em oito aldeias: Córrego do Meio, Água Azul, Recanto, Oliveira, Lagoinha, Barreirinho, Olho D`Água e Buriti. Após a homologação da reivindicação pelo aumento do território tradicional, desde 2018 a Terra Indígena Buriti está contando com 15 aldeias. Foi uma estratégia o processo de ocupar a extensão total do território que está em processo de demarcação.

A T.I. Buriti é predominantemente habitada pela etnia Terena, através dos casamentos ocorridos com outras etnias, contam com uma pequena população de Kadiwéu, Kinikinau e Purutuye (palavra Terena para designar o não indígena).

Mesmo que a aldeia Buriti festeje São Sebastião, um santo cristão/católico em sua origem, esses Terena são conscientes de que isso não faz com que eles sejam menos Terena. Ao contrário, o reconhecimento como Terena de Buriti inclui em seu arcabouço cultural São Sebastião, como elemento sociocultural e cosmológico. Este reconhecimento se dá mesmo frente a toda complexidade da sociedade nacional/regional em que estão inseridos e, como sujeitos, protagonizam sua história também a partir de apoderar do mundo do 'outro', englobados e englobando-os.

Durante a Festa de São Sebastião dos Terena da aldeia Buriti a afirmação da etnicidade é ressaltada em cada rito na preparação e durante a Festapropriamente dita. Através da Festa é possível observar a vitalidade do xamanismo mesmo diante do catolicismo, as divisões de tarefas entre homens e mulheres na preparação das comidas do santo e as tentativas de fundamentar e ressignificar as histórias sobre o próprio território. A

partir desse contexto é possível perceber a longa luta política Terena por seu território tradicional.

A Festa de São Sebastião é composta por várias etapas, marcadas por rituais de devoção. Foi possível através dessa Festa observar várias esferas que compõem a vida na aldeia Buriti, sua organização social, as articulações políticas e as relações sociais com outros indígenas e não indígenas que afirmam a identidade étnica, momento de efervescência para toda T.I. Buriti.

A Festa de São Sebastião da aldeia Buriti caracteriza uma manifestação de fé, e a fé sem a esperança parece não existir! É por meio dela que a comunidade da T.I. Buriti conserva suas características, assegurando a manutenção de símbolos, valores e a esperança de condições de vida dignas relacionada a terra, a saúde e a educação. A Festa se converte em uma grande celebração religiosa, permanecendo na memória de quem esteve nela, reforçando os vínculos sociais e o sentimento de pertencimento; ela fornece espaços de socialização e possibilita a construção e manutenção da identidade Terena de Buriti.

Acerca do conceito de 'cultura' e 'tradição', recorro também à Cunha quando a autora argumenta que:

> [...] A construção da identidade étnica extrai assim, da chamada tradição, elementos culturais que, sob a aparência de serem idênticos a si mesmos, ocultam o fato essencial de que, fora do todo em que foram criados, seu sentido se alterou. Em outras palavras, a etnicidade faz da tradição ideologia, ao fazer passar o outro pelo mesmo; e faz da tradição um mito na medida em que os elementos culturais que se tornaram "outros", pelo rearranjo e simplificação a que foram submetidos, precisamente para se tornarem diacríticos, se encontram por isso mesmo sobrecarregados de sentido. ... (Cunha 2009, 239).

Os Terena de Buriti, ao longo do tempo, se organizaram e criaram uma resistência permanente através de estratégias, podendo ser a Festa pensada como uma delas.

Nesse sentido, parece ser possível pensar no conceito de "agência" nos moldes de Terence Turner, a capacidade de ação histórica dos povos indígenas:

> [...] Terence Turner defendeu uma visão instrumental e histórica da cultura, em contraposição a concepções correntes que fariam dela uma ordem simbólica autodeterminante, dissociada de sua gênese na ação social e na intencionalidade humana. Para Turner, a cultura é precisamente "o sistema de formas significativas de ação social", portanto, "ela deve ser entendida, essencialmente, como o meio pelo qual um povo define e produz a si mesmo enquanto entida-

de social em relação à sua situação histórica em transformação...” (Turner 1987 *apud* Sahlins 1997, 122)

A PROMESSA QUE SE TORNOU ‘TRADIÇÃO’

Aqui serão esboçados os atores que fazem parte da Festa e suas etapas que se iniciam no mês de novembro e tem no dia 19 de janeiro, dia de São Sebastião,o seu ápice na aldeia Buriti.

Nas décadas de 1920 e 1930 quando se iniciou o processo de aldeamento e a retirada dos indígenas de seus territórios tradicionais, os Terena da Terra Indígena Buriti foram impactados pelo processo de interação com o Estado Nacional: mortes, causadas pela febre amarela, a fome proporcionada pela diminuição drástica do território tradicional e o advento da exploração do capitalismo relacionado a pressão dos sistemas de produção sobre seu território (especulação das terras indígenas) e intensificação da utilização de mão de obra indígena. O “moderno” se apresentou de maneira tão cruel que impactados negativamente recorreram a novas estratégias (ação) e a promessa a São Sebastião pode ser pensada como uma dessas, além de poder ser percebida como um marcador geracional.

A Festa de São Sebastião é um desses momentos de caráter comemorativo, mas também de articulação política. Muitos se organizam em caravanas provenientes de outras aldeias do Estado de MS, além dos muitos não indígenas. A Festa é composta por várias etapas, marcadas por rituais de devoção em busca de uma graça e pagamento de promessas.

Um dos atores envolvidos na celebração é o Festeiro. Festeiro, como categoria êmica, é o responsável pelos dias das festas que antecedem a Festa principal que ocorre no dia 19 de janeiro; cada dia de Festa é realizado por uma família denominada de festeira. Os festeiros(as) são pessoas que não percorrem a peregrinação que se inicia no mês de novembro, arrecadando doações para as celebrações anuais.

O atual festeiro Juscelino Figueiredo (nascido em 1941) explicou que a Festa de São Sebastião na aldeia Buriti teve início entre as décadas de 1920 a 1930 devido às muitas mortes causadas pela febre amarela. Ele contou que a Festa de São Sebastião, foi resultado de uma promessa que seu pai fez ao santo. Naquele tempo não tinha médico, não tinha remédio, só raízes e benzeção, orações. Seu pai não se ocupava muito dos remédios feitos com raízes, mas tinha uma capela e acreditava no seu poder com Deus.

No dia de finados, dois de novembro, se inicia um conjunto de rituais e a peregrinação, que tem como objetivo arrecadar doações para a Festa, e é marcada pela realização de uma missa.

Ainda no dia primeiro de novembro de 2017 foi organizado um mutirão na aldeia Buriti, para a limpeza da aldeia e do cemitério. Às vinte horas desse mesmo dia houve um terço rezado na capela de São Sebastião, que foi construída ao lado da casa do Sr. Juscelino Bernardo Figueiredo, onde também se encontra a cozinha coletiva construída 'pelo' Santo e 'para' o Santo. Nessa reza do terço reuniram-se vários anciãos da aldeia Buriti. Durante o terço os devotos de São Sebastião faziam pedidos e agradecimentos em cada "*pai nosso*".

O terço tem a intenção de relembrar os mortos, afastar os maus espíritos e abençoar os folieiros em seus sacrifícios, com a intenção de que a arrecadação de presentes para a realização da Festa do Santo seja generosa. No terço há a presença dos folieiros e, consequentemente, se lembra da epidemia de febre amarela onde muitos Terena morreram. Após o terço foi servido um jantar na cozinha coletiva, a qual foi construída na aldeia através de doações em homenagem a São Sebastião; essa cozinha foi construída ao lado do barracão utilizado tanto para festas como para grandes reuniões e da capela de São Sebastião; ela é usada principalmente durante a Festa do santo.

FIGURA 1
Terço rezado no dia 01 de novembro de 2017. Início da peregrinação dos folieiros
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

No dia 02 de novembro de 2017, às oito horas da manhã foi realizado um grande encontro na capela; entre os devotos de São Sebastião esse encontro é o início da peregrinação dos folieiros de São Sebastião.

Os fogos de artifícios sinalizam a saída do Santo e da Bandeira de São Sebastião; essa Bandeira possui um simbolismo muito forte para os Terena de Buriti, pois ela acompanha a família Figueiredo desde o início da Festa do Santo em 1920, com muito cuidado ela é restaurada pelos Terena de

Buriti de tempos em tempos. Este é um momento muito tocante, onde aflorou as emoções de todos os presentes através de choros, orações, promessas e cantos. O principal hino cantado é o de São Sebastião:

"*Na sua casa chegou*

Na sua casa chegou

A Bandeira de São Sebastião

que ele vem trazer alegria saúde e felicidade.

Senhora, dona de casa,

Senhora, dona de casa

Dá licença pra chegar

Quem despos tiver na casa

Quero lhe cumprimentar

E também tirando a esmola

E também tirando a esmola

No dia do seu festejo

No dia do seu festejo

19 de janeiro"

Essa tarefa, a peregrinação, é realizada pelos folieiros, outra categoria êmica, que geralmente se constitui por pessoas que fizeram alguma promessa. O papel deles é percorrer um caminho especifico fora da aldeia, passando pelas fazendas da região, com a Bandeira de São Sebastião,

cantando, tocando e rezando em cada casa, chamada por estes de pouso, com a finalidade de arrecadar doações para a Festa do santo.

As doações recebidas pelos folieiros são diversas como: macarrão, arroz, mandioca, legumes, vacas inteiras, dinheiro; cada doador oferece o que pode. A mobilização nessa etapa inicial vai além da Terra Indígena Buriti; nota-se o grande número de pessoas envolvidas que contribuem para a realização dessa Festa. Esse evento pode ser caracterizado como um fenômeno social 'total' (Mauss, 1950/2013), pois em primeiro lugar não é uma simples troca de bens entre indivíduos e sim da coletividade. Apesar de ter no primeiro momento uma característica voluntária, no fundo é rigorosamente obrigatório. Sobre os clãs, tribos, famílias, Mauss expõe que:

> Ademais, o que eles trocam não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras... Enfim, essas prestações e contraprestações se estabelecem de uma forma, sobretudo voluntária, por meio de regalos, presentes, embora elas sejam no fundo, rigorosamente obrigatórias, sob pena de guerra privada ou pública (Mauss 1950/2013, 191).

Nota-se, assim, o importante papel que desenvolvem os folieiros; além de devotos assumem o importante papel de agentes históricos; a peregrinação possibilita que os mais jovens possam conhecer o passado do seu território e de seus antepassados, além da flora e fauna da região, sendo um complemento no ensino e aprendizagem dos próprios saberes Terena.

Quando esboçado que os folieiros da Festa de São Sebastião podem ser considerados agentes históricos, deve-se a interação deles com a história da aldeia Buriti. Eles influenciam as gerações mais jovens através dos discursos e da ação desenvolvida, o que os faz figura histórica da Festa de São Sebastião.

Nem todo ano a quantidade de folieiros é a mesma, ela varia. Eles passam em cada casa com a Bandeira e realizam três cantos. O primeiro canto anuncia a chegada, quando é feito o pedido de recebimento da Bandeira pelo morador da casa. O morador recebe a Bandeira com a imagem de São Sebastião e em curto período de tempo ele leva a Bandeira em todos os cômodos da casa. Junto a essa ação este morador faz orações pedindo a São Sebastião proteção, felicidade e saúde.

Quando o segundo cântico se inicia, ele anuncia a hora da despedida. O morador retorna neste momento com a Bandeira no cômodo em que estão os folieiros, geralmente na sala quando não se tem varanda. Esse também

é o momento em que o morador formaliza a doação para a realização da Festa na frente de todos.

Logo após o segundo cântico se inicia o terceiro que especificamente é direcionado à família da residência que está sendo visitada e, quem recebeu a Bandeira se ajoelha e faz as últimas orações. Após esse ritual os folieiros seguem para as próximas residências que continuam com o mesmo ritual. Eles fazem essa peregrinação até o dia 19 de janeiro, quando a Bandeira retorna para aldeia Buriti e anuncia o início da Festa e o dia de São Sebastião.

É possível observar que não é só o momento da Festa onde ocorre a manutenção de alianças intra e interétnicas; a peregrinação é um momento complexo que revitaliza as relações preexistentes. É uma dádiva receber a Bandeira de São Sebastião em sua casa e a graça do santo. Um momento de puro prestígio entre os devotos e como retribuição uma doação para a Festa do Santo. Podemos pensar na reciprocidade, no ato de dar, receber e retribuir de Mauss (1950/2013):

> [...] dois elementos essenciais do potlatch propriamente dito são nitidamente atestados: o da honra, do prestígio, domana que a riqueza confere, e o da obrigação absoluta de retribuir as dádivas sob pena de perder esse mana, essa autoridade, esse talismã e essa fonte de riqueza que é a própria autoridade (Mauss 1950/ 2013, 195).

No primeiro momento as doações do ano anterior são retribuídas com a graça do santo e a visita dos folieiros no ano atual; as doações atuais serão retribuídas no próximo ano, assim mantendo a aliança que se renova a cada ano, sendo necessário um período de tempo para retribuir; o santo não recebe à débito, mas à crédito.

A comparação feita por Mauss (1950/2013) se relaciona às dádivas feitas e retribuídas com o sistema de compra e venda. Para ele o sistema da dádiva, apesar de levar em consideração o religioso, ele é complexo, de uma economia extra doméstica e muito desenvolvida. A dádiva implica a noção de crédito e juros. O "tempo" é necessário para executar qualquer contraprestação. É um sistema de direito e de economia no qual se consomem e se transferem constantemente riquezas consideráveis.

Existe a promessa de no ano seguinte se fazer doações maiores ao santo se alcançarem as graças pedidas e essa nova dádiva é paga no ano seguinte, que já será o retribuir da antiga dádiva do santo e conseguir novas. Conforme afirma Mauss (1950/2013, 193): "o mais importante, entre esses mecanismos espirituais, é evidentemente o que obriga a retribuir o presente recebido".

Retornando aos Festeiros(as) e seu papel tão fundamental quanto o dos Folieiros, estes se colocam como os grandes anfitriões no retorno da Bandeira de São Sebastião à aldeia Buriti. Os Festeiros (as) são os responsáveis pelas comemorações, 'festas', que antecedem o dia 19 de janeiro, dia dedicado ao Santo e onde se encerra todo o ciclo do percurso da Bandeira pela região e seu retorno à capela.

Os fogos de artifícios e a cantoria do hino de São Sebastião anunciam a chegada da Bandeira. A Festa modifica o cenário da aldeia Buriti e altera a rotina de seus moradores; os quintais são limpos, as casas enfeitadas, e sempre tem algum alimento ou bebida para ser oferecida pelos donos da casa aos devotos que participam da peregrinação. A Bandeira representa a conexão do céu e a terra fazendo a mediação entre os Terena de Buriti e seus devotos com o padroeiro São Sebastião.

Conforme declarouSr. Figueiredo: "a Festa de São Sebastião, não é três dias, três anos, são 94 anos de Festa. De novembro à janeiro a Terra Indígena Buriti, celebra esses momentos de fé..." (2018).

AS FESTAS E A FESTA DE SÃO SEBASTIÃO

A 94° Festa de São Sebastião na aldeia Buriti se iniciou no dia 15 de janeiro de 2018. A Festa de São Sebastião pode ser pensada como um bem dos Terena de Buriti; a ideia de bens está associada a ideia de marcadores de um processo social comoum todo. Os bens são usados para marcar, no sentido de categorias de classificação, são dotados de valores pela concordância dos outros e pela comunidade. A Festa é um momento de uma experiência física e psíquica, a comida e a bebida dão sustento ao corpo físico, a reza, os cantos, as lamentações, a missa e a peregrinação dão sustento espiritual. Segundo Douglas, todos os bens são portadores de significado, mas nenhum o é por si mesmo:

> Esse movimento dissolve a dicotomia cartesiana entre experiência física e psíquica. Os bens que servem às necessidades físicas – comida ou bebida – não são menos portadores de significado do que a dança e a poesia. Demos um fim à conhecida e equivocada distinção entre bens que mantem a vida e a saúde e outros que servem à mente e ao coração – os bens espirituais... assim como uma palavra de um poema usada em outro contexto não tem poesia, assim também um objeto físico não tem significado em si mesmo, e tampouco faz sentindo de perguntar de por que é valorizado. O significado está nas relações entre todos os bens, assim como a música está nas relações marcadas pelos sons e não em qualquer nota (Douglas 2006, 121).

Devido às emoções e trocas envolvidas, comoções, doações não só na Terra Indígena Buriti, mas em toda a região, a Festa de São Sebastião parece ser um momento de misturas. O grande número de pessoas envolvidas que

contribuem através de doações (principalmente de alimentos) e serviços para a realização desta Festa não é um acontecimento diário e pode ser caracterizado como um evento que proporciona um fenômeno social 'total', pois em primeiro lugar não é uma simples troca de bens entre indivíduos e sim entre famílias, possibilitando o jantar a São Sebastião onde todos são convidados.

> Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca (Mauss 1950/2013, 212).

São Sebastião não possui significado por si mesmo, e tão pouco tem sentido a perguntapor que ele é valorizado. Como mencionado anteriormente, o significado está na relação dos Terena de Buriti com São Sebastião que se iniciou devido a um difícil período de epidemia; a Festa de São Sebastião da aldeia Buriti possui tanta importância na região que consta no calendário oficial da cidade de Dois Irmãos do Buriti.

Conversando com algumas lideranças políticas, religiosas e educacionais elas falaram do desejo de tombar a Festa de São Sebastião da aldeia Buriti como patrimônio cultural da Terra Indígena Buriti. Sobre o tombamento de um patrimônio cultural, Oliveira afirma a necessidade da conscientização do grupo em relação ao bem.

> Portanto, antes de determinar que um bem seja patrimônio cultural de um lugar e de uma sociedade, devemos verificar como o grupo social detentor o enxerga. Só depois de analisarmos que o bem representa a cultura de seu núcleo social, carregado de significado e valores, é que poderemos identificá-lo como patrimônio cultural daquele povo (Oliveira 2015, 30).

A Festa parece cumprir todos os requisitos acima citados, e principalmente ela representa a identidade cultural dos Terena da aldeia Buriti. A identidade Terena da aldeia Buriti está implicada na valorização que o grupo atribuiu a Festa de São Sebastião, considerada como um bem cultural entre os Terena de Buriti.

A 94° Festa, como dito, se iniciou no dia 15 de janeiro de 2018, com a família Gabriel sendo os anfitriões. Os festeiros responsáveis por esse dia foram o senhor Argelino e a dona Estelfina Gabriel.

As 16:00 horas se iniciou a procissão, depois a Bandeira de São Sebastião passou por seis casas, parentes que moram ao redor do festeiro, responsável pela Festa do dia. Após a procissão e a reza, foi servido o jantar: churrasco, arroz, mandioca, macarrão e salada de repolho e tomate. Em

torno das 21:00 horas iniciou-se o baile que contou com a animação de Thauanne Castro e Danilo gaita e grupo. O baile durou até o amanhecer. É importante ressaltar, que os dias que precedem a semana do santo, a aldeia Buriti transborda em fartura de alimentos e confraternizações entre os devotos.

Os anfitriões da Festa do dia 16 de janeiro de 2018 foi o Senhor Naldenir Pinto Alves e Dona Diva, com a saída da Bandeira da casa do seu Argelino em procissão até a casa do Seu Naldenir. Chegando lá, a Bandeira passou pelas casas desse núcleo familiar; em cada casa os folieiros cantaram e rezaram, fazendo todo o ritual do santo. Logo após a oração foi servido o jantar: churrasco, arroz, mandioca, salada e macarrão. Após o jantar iniciou-se o baile com a apresentação do grupo Zíngaro e o grupo Mistureira.

No dia 17 de janeiro de 2018, a Bandeira foi acolhida na antiga casa de dona Senhorinha (a purungueira considerada a mais poderosa que a aldeia Buriti já teve, ela é sempre lembrada e seu prestígio perdura até hoje) e do seu Abadio Batista (*in memorian*).

Quando chegou à casa do anfitrião houve os cantos dos hinos e a reza de um terço. Após o terço, foi servido o jantar; o cardápio foi arroz, saladas, churrasco, mandioca e macarrão. Por volta das 21:00 horas começou o baile com o grupo Mistureira Pantaneira. No meio do baile ocorreu o leilão, foram leiloados bezerros, galinhas, bois e garrafas de uísque. O leilão durou uma hora e depois teve a continuação do baile, que durou até o amanhecer. É importante ressaltar que cada família é responsável pelo baile e jantar e se no dia dessa realização eles quiserem fazer algum leilão com doações recebidas fica a cargo do anfitrião; a verba levantada nesses leilões geralmente é para cobrir despesas do baile e do jantar.

No centro da aldeia de Buriti, a família Isabel também construiu uma capela, essa família é responsável pela Festa do dia 18 de janeiro. Dona Filomena e seu Gregório são os anciãos dessa família. As filhas/filhos e netos/netas são responsáveis pelo jantar e pela Festa. A família Isabel é vizinha da família Figueiredo, sendo a última casa a receber a Bandeira antes dela retornar para seu Juscelino, o festeiro principal, e daí à capela; a "recolhida".

Nesse dia caiu uma forte chuva a tarde e devido a isso a procissão se iniciou um pouco mais tarde, por volta das 18:00 horas. Após o terço foi servido o jantar, com arroz, mandioca, churrasco, saladas e lasanha. A lasanha feita pela Terena Carol da família Isabel foi a sensação desse jantar. Esse ano foi muito importante para a família Isabel, pois eles estavam inaugurando o novo salão que construíram com muito esforço, para realizar a Festa do santo em sua casa.

Outra novidade da família Isabel foi a reforma da sua capela e do bar. A capela da família Isabel fica bem ao lado do bar da Festa, reportando à ideia de que determinados espaços podem ser utilizados tanto para o sagrado quanto para o profano. Em cada dia de Festa, cada família anfitriã também é responsável pelo seu bar onde é possível arrecadar algum dinheiro.

Nessa ocasião, a animação ficou por conta do grupo musical Laço de Ouro. Ocorreu o leilão, onde novilhas, frangos, bezerros e uísque foram leiloados.

Viviane Alcântara e seu marido que possui o apelido de Gordo, sobrinhos de Sr. Juscelino, avisaram que na cozinha coletiva da aldeia, construída também por doações em homenagem ao santo e que se localiza na parte do terreno da família Figueiredo, se encontravam comidas no fogão a lenha para quem quisesse se alimentar durante a madrugada ou pelo amanhecer. Nessa madrugada a aldeia Buriti, especialmente ao redor da casa do Sr. Juscelino Figueiredo, houve grande movimentação e o fogo já estava acesso para o grande churrasco do dia principal, 19 de janeiro.

Figura 2
Divulgação da 94° Festa de São Sebastião no Facebook pelos Terena da aldeia Buriti
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

No dia de São Sebastião, 19 de janeiro, a principal Festa destinada ao santo com o retorno da Bandeira, foi/é realizada na casa de seu Juscelino Bernardo Figueiredo, o atual grande festeiro, e o dia amanhece bem movimentado, as mulheres transitavam pelos trieiros da casa da família Figueiredo com bacias cheias de mandiocas, verduras e legumes.

O preparativo da comida começou já no dia anterior. As mulheres fizeram um grande círculo para descascarem mandiocas com as crianças pequenas ao seu redor. Esse é o momento de atualizar as informações e, claro, 'fofocar' sobre o que aconteceu nas festas dos dias anteriores. Especificamente para esse dia foram doadas 12 vacas; eles carnearam 8 e 4 foram leiloadas. Os espetos de bambu de 2 metros de altura para se assar as carnes já haviam sido confeccionados muitos dias atrás.

Às 11:00 horas iniciou-se o almoço dançante. Em ritmo de 'bailão', muitos casais ocuparam o salão. Às 13:00 horas o almoço foi servido; o cardápio era arroz, mandioca, macarrão, farofa de frango, saladas, linguiças e carnes assadas. Conforme as pessoas iam terminando de almoçar, o salão foi se lotando novamente com casais a bailar. Às 16:00 horas o almoço dançante foi encerrado, porque estava na hora de iniciar a procissão.

Alguns interlocutores explicaram que o momento do retorno da Bandeira na capela e o recebimento pela família Figueiredo é denominada de 'recolhida'. Um momento muito emotivo para os devotos de São Sebastião. Após 79 dias levando a Bandeira em várias casas da região, os folieiros encerram a sua missão. Neste momento a capela se tornou pequena para tantos fiéis, os folieiros carregaram a imagem de São Sebastião e a Bandeira fora da capela, deram três voltas em torno desta e um dos folieiros entregou-a à família Figueiredo. A esposa de seu Juscelino, Dona Celina Figueiredo, recebeu-a muito emocionada, e seu marido agradeceu aos folieiros e festeiros presentes.

FIGURA 3
Procissão de São Sebastião, na aldeia Buriti no dia 19 de janeiro.
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Nesse dia, a procissão reuniu muitos devotos. Havia cadeirantes, pessoas descalças, pessoas carregando imagens de São Sebastião e velas. A procissão foi embalada por cânticos católicos e rezas de terço. Este é um momento muito emocionante, de sentimento e devoção. Todos deram uma volta por toda aldeia Buriti até retornar à capela de São Sebastião. Logo após teve início a missa; por volta das 17:00 horas um padre de Dois Irmãos do Buriti a celebrou.

FIGURA 4
Momento em que o padre prepara a comunhão
Fonte: Arquivo pessoal, 2018.

Às 21:00 horas do dia 19 se iniciou o baile; esse dia foi o que estava com um público maior, devido a ser o dia do santo e também ser uma sexta-feira. Dois grupos musicais se apresentaram durante o baile, um deles era o grupo Pantaneiro, e também tiveram apresentações de cantores e músicos

da aldeia Buriti. Entre as apresentações musicais ocorreu o leilão. Foram leiloadas vacas, bezerros, novilhas, galinhas e uísque.

Um dos festeiros, o professor Antônio Bernardo Figueiredo contou que o dinheiro arrecadado nos leilões também se transforma em benfeitorias para aldeia Buriti, como reformas nos salões e nas capelas de cada família festeira. Mas, principalmente, são destinados aos gastos do evento, como atrações musicais, seguranças, equipamentos de luz e som, gasolina para translado de pessoas e de doações. Esse dinheiro primeiramente é destinado à logística para a realização da Festa, o excedente é destinado para benfeitorias dos espaços acima citados.

No dia 20 de janeiro de 2018 a aldeia Buriti continuou movimentada, mas ocorreu somente um baile à noite; os responsáveis pela animação foram: Patrick da gaita, Terena de Buriti de 12 anos de idade que está fazendo grande sucesso na aldeia e região, bisneto do Sr. Juscelino Bernardo Figueiredo.

Após a descontração da Festa do santo, no baile do dia 20, Sr. Juscelino Bernardo Figueiredo foi indagado sobre o porquê de se dar três voltas ao redor da casa ou da capela quando a Bandeira chega, e ele respondeu: "*Compromisso com o santo*". Ele não quis falar qual compromisso seria esse; disse que é segredo.

Mesmo que Victor W. Turner (1974/2008) tenha observado rituais em outros contextos, parece contribuir para este trabalho quando diz que rituais são dramas que se representam. Segundo Turner (2008), os rituais podem surgir em momentos de dramas sociais como forma de ação reparadora, o que pode se observar nos rituais da Festa de São Sebastião. A Bandeira do santo é a reparação de possíveis conflitos que podem ocorrer na comunidade. Os ritos parecem possuir a finalidade de efetuar uma reconciliação entre partes visíveis e invisíveis.

Os rituais revelam assim os valores no seu nível mais profundo, conforme relata Wilson:

> [...] os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados. Vejo nos estudos dos ritos a chave para compreender-se a constituição essencial das sociedades humanas (Wilson 1954 *apud* Turner 1974/2013, 23).

À GUISA DE CONCLUSÃO

Neste artigo a proposta foi a de apresentar a Festa de São Sebastião realizada a mais de 90 anos na aldeia Buriti/T.I. Buriti, iniciada com uma

promessa, devido à epidemia de febre amarela que assolou a região e que se transformou em 'tradição'.

Buscou-se apresentar as etapas principais que constituem a Festa, objetivando expô-la como elemento sociocultural que é parte do campo identitário da atualidade dos Terena não só da aldeia em questão, mas de toda a T. I. e também região, demonstrando a vivacidade étnica e religiosa que a envolve.

Também foi mencionado rapidamente a relação que existe entre o santo padroeiro da aldeia e a rememoração do território tradicional, especialmente através da peregrinação dos folieiros pela região.

Pensando os Terena como uma *estrutura performativa* (Sahlins, 1990) crê-se que a religião deva ser vista como um conjunto de ideias, através do qual os povos indígenas podem expressar uma visão cultural de sua própria história, manipulando e controlando suas representações. Dessa forma, pode-se vislumbrar São Sebastião como elemento 'endógeno', apropriado e ressignificado pela cultura Terena.

A inserção do cristianismo entre os povos indígenas é parte do processo 'civilizador' empreendido pelo ocidente. Mas, conhecendo o contexto histórico-cultural terena é possível pensar que a apropriação de outras manifestações religiosas tem um papel de destaque nessa cultura, pois isso sugere um padrão de convivência desta com outras culturas que enfatiza e valoriza, ressimbolizando a partir do seu arcabouço cosmológico, as diferenças que lhe são apresentadas.

Pensando particularmente no caso dos Terena, apesar do caráter impositivo e violento desses 'encontros religiosos', o que se deve ressaltar são as possibilidades de criações e reelaborações cosmogônicas, cosmológicas, escatológicas, sendo estas últimas inclusive tema de um interessante comentário de Lawrence Sullivan:

> Não há motivo nenhum para duvidar de que as religiões e escatologias sul-americanas fossem os produtos de histórias complexas e pluralistas muito antes da introdução do cristianismo. Que o encontro com o cristianismo foi acompanhado por devastação é inegável. ... Mas os sul-americanos já estavam equipados para reconhecer os sinais de mudança cultural radical e do fim do mundo simbólico. Já tinham escatologias próprias. O imaginário trágico e destrutivo, ou os retratos de uma idade dourada provindo das suas próprias tradições míticas, ajudavam-nos a enfrentar a mudança e renovação com criatividade. As maneiras como os paradigmas religiosos nativos absorveram e transformaram as escatologias cristãs são o fruto imprevisível da sua história criativa de envolvimento com o sagrado... (Sullivan*apud* Wright 1999, 10).

De forma análoga, as manifestações de religiosidade expressam criativamente novas formulações, *etnogêneses* (Wright 1999; 2004) que podem surgir em um quadro às vezes pluriétnico e em contato permanente com a sociedade não-indígena.

O contexto vivenciado pelos Terena, especialmente na aldeia Buriti, a convivência em um mesmo espaço com outras tradições étnicas e também com elementos da sociedade nacional, como as religiões cristãs, parece se adequar ao que Wright (1999) denomina de "campos inter-religiosos de identidade", ou seja, as maneiras pelas quais os povos indígenas moldam/recriam o cristianismo, bem como o próprio xamanismo inclusive que, na aldeia, se encontra presente e potente representado pelos purungueiros(as) que se reconhecem como católicos e devotos de São Sebastião.

Lembrando Terence Turner e o conceito de "agência" (apud Sahlins 1997), a Festa possui o objetivo de nunca se esquecer da epidemia de febre amarela ocorrida em 1920 e o início do processo de redução do território tradicional; ela congrega características de sociabilidade, integralidade e pluralismo. É considerada 'tradicional' pelos Terena da aldeia e T. I. Buriti e também reconhecida como tal pelos regionais não-indígenas, mostrando-se flexível o suficiente para responder as modificações inevitavelmente ocorridas na comunidade frente a um processo 'colonial', e sendo capaz de carregar uma ideia de continuidade e revigor étnicos.

Finalizando, e tendo em vista que a Festa de São Sebastião é fruto de uma promessa que se tornou 'tradição' por conta de uma epidemia, os autores desejam aqui registrar que, devido a pandemia COVID19 (Coronavírus/2020), há um ano não é possível ir/estar na aldeia; os próprios Terena fecharam a T. I. as pessoas que ali não habitam. Mesmo assim, os contatos via whatsapp, Facebook, prosseguem e fortalecem relações de amizade que extrapolaram 'pesquisas de campo'.

Em janeiro de 2021, mesmo em tempo de pandemia assolando o mundo, alguns amigos Terena de Buriti nos informaram que a Festa de São Sebastião seria realizada de maneira mais discreta e íntima; por conta das medidas de restrições, os participantes seriam somente moradores da T.I. Buriti. Viviane Alcântara explicou que, como essa Festa é promessa, ela tem que ser realizada!

Sabendo não ser 'de praxe', os autores dedicam esse artigo a querida Dona Celina Figueiredo (*in memorian*), esposa de Sr. Juscelino Figueiredo e, junto a ele, principal festeira de São Sebastião, falecida em dezembro de 2020.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acçolini, G. 2018. Pacificando doutrinas cristãs*:* protestantismo/pentecostalismo e seu apoderamento por sociedades indígenas. *Revista Ñanduty*, v. 6, p. 87-100.

Acçolini, G. 2015. *Protestantismo à moda Terena***.** Dourados: UFGD, 2015.

Albert, Bruce. 2002. Introdução. Cosmologias do contato no Norte-Amazônico. In: Albert, Bruce; Ramos, Alcida Rita. *Pacificando o branco:* cosmologias do contato no norte amazônico. São Paula, Ed. UNESP: Imprenssa Oficial do Estado,.

Cunha, M.C. da. 2009.*Cultura com aspas e outros ensaios.* São Paulo: Cosac Naify.

Douglas, M. 2006. *O mundo dos bens:* para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: UFRJ.

Farias, E.B. 2015.*A criança indígena Terena da aldeia Buriti, em Mato Grosso do Sul:* o primeiro contato escolar. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande – MS, 2015.

Fonseca, M.B. 2017.*Resistência Terena:*um estudo do impacto do agronegócio sobre a Terra Indígena Buriti, Mato Grosso do Sul. 2017. Monografia (Graduação em Antropologia). Universidade de Brasília. Brasília,. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/1483/18072/1/2017_MarinaDeBarrosFonseca_tcc.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2017.

Mauss, M. 2013.*Sociologia e antropologia.* São Paulo: Cosac Naify.

Oliveira Filho, J. P. 1998.*Indigenismo e territorialização:* poderes, rotinas e saberes coloniais no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Oliveira Filho, J.P. 1998. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Revista Mana*, v.4, n.1. Rio de Janeiro.

Oliveira, E.A. 2013. *História Terena da Aldeia Buriti:* memória, rituais, educação e luta pela terra. 2013. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Dourados.

Oliveira L.C. 2015. *Festa de Santos Reis:* patrimônio imaterial de São Sebastião do Paraíso - Minas Gerais. 2015. 164 f. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Oliveira, J.E.; Pereira, L.M. 2012. *Terra Indígena Buriti:* perícia antropológica, arqueológica e histórica sobre uma terra Terena na Serra de Maracaju, Mato Grosso do Sul. Dourados: UFGD.

Péclat, G.T.S.C. 2003. *O empadão goiano:* expressão de valores e práticas tradicionais. 2003. 119 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Católica de Goiás – UCG.

Sahlins, M. 1990. *Ilhas de história.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Sahlins, M. 1997. O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção. *Revista Mana*, v. 3, n. 1, p. 41-73.

Turner, Victor W. 2013. *O processo ritual:* estrutura e antiestrutura. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.

Turner, Victor W. 2008. *Dramas, campos e metáforas:*ação simbólica na sociedade moderna. Niterói: UFF.

Wright, R. 2004. *Transformando os deuses.* Igrejas evangélicas, pentecostais e neopentecostais entre os povos indígenas no Brasil. São Paulo: Editora da Unicamp, v. 2.

Wright, R. 1999. *Transformando os deuses.* Os múltiplos sentidos da conversão entre os povos indígenas no Brasil. Campinas: Editora Unicamp.

Graziele Acçolini é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara), Mestre em Ciências Sociais (área de concentração Antropologia) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Doutora em Sociologia pela UNESP. Docente associada do curso de Ciências Sociais e Programa de Pós Graduação em Antropologia da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Pesquisa nas áreas da Etnologia Indígena e Antropologia das Religiões. Membro dos Grupos de Pesquisa Centro de Estudos Indígenas Miguel Menendéz (CEIMAM) na UNESPeDiverso, na Faculdade de Direito da UFGD.E-mail: grazieleaccolini@hotmail.com

Rafael Allen Gonçalves Barbozaé graduado em Ciências Sociais (licenciatura e bacharelado) pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Mestre em Antropologiapelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia com concentração em Antropologia Sociocultural(PPGANT- UFGD) e docentena Secretária de Educação do Estado de Mato Grosso do Sul.E-mail: rafa_allen@hotmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença CreativeCommons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Reapresentado: 12/10/2021
Aprovado: 15/11/2021

EPISTEMOLOGIA EXÚLICA E AUDIOVISIBILIDADE NA PANDEMIA DE 2020: ESCREVIVÊNCIAS E GESTOS EM IMAGENS NAS PLATAFORMAS DIGITAIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185778

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

MILENE MIGLIANO
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1620-4182
Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP, Brasil, 04018-010 – relacionamentosp@espm.br

NATHALIE HORNHARDT
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6674-9001
Escola Superior de Propaganda e Marketing, São Paulo, SP, Brasil, 04018-010 – relacionamentosp@espm.br

RESUMO

Partindo da escrevivência, de Conceição Evaristo e da epistemologia exúlica, proposta por Reis Neto, analisamos duas produções audiovisuais vinculadas às religiões afrodescendentes: "Negras Vozes: Tempos de Alakan", dirigido por Beto Brant e "AmarElo: É tudo para ontem", dirigido por Fred Ouro Preto. Ambas as produções de 2020 emergiram em meio à pandemia do COVID-19. O objetivo do artigo é refletir sobre as possibilidades de fruição estética que emergiram frente à impossibilidade do contato presencial. Imagem e som se fizeram presentes diante do vídeo e as comunidades se apropriaram desse movimento. Diferentes modelos de partilha do sensível foram experimentados nesta proposta de etnografia digital em liminaridades criativas.

PALAVRAS-CHAVE
Escrevivência; Epistemologia Exúlica; Audiovisuabilidade; Pandemia; Etnografia Digital.

ABSTRACT

Starting from “escrevivências”, from Conceição Evaristo and the Epistemology of “Exu”, proposed by Reis Neto, we analyzed two audiovisual productions linked to Afro-descendant religions: Negras Vozes: Tempos of Alakan, directed by Beto Brant and “AmarElo: É tudo pra ontem”, directed by Fred Ouro Preto. Both 2020 productions emerged amid the COVID-19 pandemic. The aim of the article is to reflect on the possibilities of aesthetic enjoyment that have emerged in the face of the impossibility of face-to-face contact. Image and sound were present in front of the video and the communities took ownership of this movement. Different models of sharing the sensitive were tried in this proposal of digital ethnography in creative liminalities.

KEYWORDS
Escrevivência; Epistemology of “Exu”; Audiovisibilities; Pandemy; Digital Ethnography.

Kenguelê, kenguelê, Xangô
Ele é filho da Cobra Coral
Olha o Preto está trabalhando
E o branco está só olhando
(Autor desconhecido)

INTRODUÇÃO: COMUNICAÇÃO DE EXU NAS TELAS

Ao adentrar em um terreiro, em uma roça, casa, centro ou tenda de religião de matriz africana deve-se reverenciar o orixá ou entidade Exu em primeiro lugar. Exu é orixá da comunicação, é ele que faz a intermediação entre os homens e os outros orixás. Exú é o orixá da força, da virilidade, do trabalho e da alegria também. As religiões de matriz africanas seguem e sobrevivem por meio da oralidade (Verger, 2019). Os costumes e os aprendizados são transmitidos de geração em geração e os ensinamentos por texto são escassos. O conhecimento se dá pela voz que ecoa dos velhos e encontra os mais novos, os que darão continuidade à essa cultura permeada pela oralidade.

Diante da pandemia da Covid-19, os encontros nos quais os conhecimentos ancestrais das religiões de matriz africanas costumavam acontecer foram inicialmente interrompidos. E outros modos de se fazer presença foram sendo inventados, entre os espaços de axé, de fé e de plataformas com imagens audiovisuais e redes sociais. Emergiu aí a possibilidade da partilha e dos laços a partir da tecnologia, dos aplicativos e das telas. Dentre elas, plataformas como Youtube, Vimeo, Facebook, Instagram, entre outras, como as dos festivais de cinema que precisaram migrar para a imaterialidade e mediações, foram (re)inventadas. Nestas redes de trocas de vídeos, mensagens e imagens, outras comunidades vêm se conformando em novos modos de partilhar o sensível (Rancière, 2005). Filmes como “Incluindo Deus”, de Maurílio Martins, que documenta a solidão de sua mãe na mesa da cozinha da casa em relação à massa

dos 92 mil perfis que assistem um culto de consagração da Congregação Cristã do Brasil, trazem à pauta audiovisual a religiosidade no século XXI.

Neste texto, voltamos o olhar para filmes que estão nos espaços de prática religiosa produzidos na performance do carnaval e em um show e seus bastidores. O primeiro documentário é "Negras Vozes: Tempos de Alakan", de realização de Beto Brant em conjunto com o Bloco de Carnaval Ilú Obá de Min, filme visto em um festival de cinema que se realizou online, o forumdoc.bh.2020, Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. O segundo filme é o documentário produzido a partir da realização de um show do Rapper Emicida, no Teatro Municipal de São Paulo; "AmarElo: É tudo para ontem", de Fred Ouro Preto com produção da Netflix, plataforma comercial de streaming de vídeos. Os filmes se acompanham no trajeto político de rememoração, em gestos, imagens, falas e histórias da ocupação das escadarias do Municipal pelo MNU, o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, na década de 70, em plena ditadura militar. É sobre esta, e outras encruzilhadas, que dedicaremos nosso intuito analítico neste texto.

A perspectiva de produção de conhecimento que aqui evocamos é a etnografia digital em liminaridades criativas (Migliano, 2020), em busca de escrevivências em gestos retomados nos filmes. A etnografia digital se constitui como um campo de trabalho a partir da emergência do acesso universal, ou quase, as redes sociais multi territorialmente situadas e que deste modo passam a compor corpo subjetivo, cultural e comunitário.

Encarar as redes sociais digitais a partir da ideia de liminaridades criativas é acreditar na potência da humanidade em relação e ação no mundo, considerando que é importante superar a situação de zona de detenção que pode tornar-se experiências vividas entre as zonas espaciais/simbólicas. A liminaridade criativa dos espaços entre a vida em co-presença corporal e a simultaneidade das mensagens trocadas via internet é uma condição que guarda características de ambas realidades corporais e sociais. Por ser uma zona de contenção ou detenção potencializa a invenção por meio das referências e trocas da/com a diversidade proporcionada por encontros antes não facilitados. Na etnografia digital, encarar as situações que se produzem nessa liminaridade criativa, entre a vida material e a que circula como bytes pelas redes telemáticas, é reconhecer que o tempo de um lampejo (Didi-Huberman 2011) pode constituir um fragmento de narrativa que expressa disputas de sentidos sociais. A comunicação destas disputas e de seus desfechos compõem a realidade social contemporânea. (Autor, 2021, 4)

Nesse sentido, buscaremos identificar, nas liminaridades criativas em que nos encontramos, as escrevivências (Evaristo 2014) de vidas negras

que performam sua resistência em práticas culturais e comunicativas que superam as barreiras imaginárias coloniais. Entramos no campo de disputa de sentidos com a leitura de suas escrevivências lançadas ao mundo. Escrevivências que ampliam o espaço de audiovisibilidade (Rocha 2019) no tempo atual. Escrevivência é um termo cunhado por Conceição Evaristo (2017), utilizado para legitimar uma escrita que se entrelaça com a vivência, com suas memórias e com as memórias de suas raízes, de seu povo e de sua ancestralidade. Audiovisibilidade é compreendida aqui como a potência de legitimidade/legitimação de produtos audiovisuais na consolidação de um lugar de fala de corpos que sofrem, há tempos, a invisibilidade, o silenciamento e a objetificação operada por um sistema de produção científica fundada na modernidade. Rocha afirma que:

A esta evocação, iremos propor uma inflexão, sugerindo que corpos subalternizados têm alçado lugares de fala importantes, constituindo o que entendo como uma política de audiovisibilidade articulada à ocupação de meios tecnológicos e linguagens audiovisuais. Isto significa dizer que corpos que cantam, que dançam, e que publicamente performam suas existências combativas e dissidentes enfrentam plasticamente o silenciamento. Isto não significa dizer que esta plasticidade do resistir, do fazer ouvir e do poder falar esteja livre de contradições ou conflitos (Rocha 2019, 55).

A modernidade e o projeto de um mundo ocidental são o platô no qual as práticas de violência e submissão racistas, machistas, sexistas e xenófobas se amparam para se realizar. As audiovisibilidades vão na direção de transformação e superação destas opressões apresentando resistências e re-existências dos corpos, imaginários e modos de ver e enfrentar o mundo.

EPISTEMICÍDIO, NECROPOLÍTICA E APARIÇÃO

Desde os processos de consolidação do mundo orientado pela ocidentalidade europeia, o racismo se estabeleceu como prática social. A escravização, diáspora, violação e epistemicídio, cruelmente determinados ao continente africano e seus descendentes, tem na graduação de melanina o indicador a olhos nus da desigualdade. No documentário "AmarElo - é tudo pra ontem", filme que teve sua estreia em 2020, em seu trecho introdutório ouvimos a voz de Emicida narrando o texto transcrito abaixo:

E que de alguma forma, meus sonhos e minhas lutas começaram muito antes da minha chegada, mas pra isso fazer sentido tem que contextualizar umas paradas. Primeiro: eu estou falando do último país do continente americano a abolir a escravidão. Segundo: de uma cidade [Campo Redondo, BA] que tem sua riqueza baseada na era de ouro do ciclo do café, que tinha como mão de obra essa mesma escravidão. Terceiro: essa abolição abandona milhões de pretos à própria sorte e é seguida por

políticas de branqueamento através do incentivo à imigração europeia, da demonização das culturas africana e indígena e de apagamento total, não só da memória da escravidão, mas de toda contribuição não branca pro desenvolvimento desse país. [1'16''- 2'].

Essa crítica dialoga com o que Mbembe expõe em sua obra "Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte", de 2018, sobre o processo de colonização. De acordo com ele, as organizações social, política e geográfica contemporâneas foram construídas a partir da necropolítica:

A "ocupação colonial" em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico - inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição de novas relações espaciais ("territorialização") foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos e finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania (38-39).

Ainda de acordo com o autor:

As formas contemporâneas que subjugam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror [...] Em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar "mundos de morte", formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida de "morto-vivos" [...] O necropoder embaralha as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, mártir e liberdade (2018, 71).

O necropoder tematizado por Mbembe compõem as liminaridades criativas as quais estamos imersas neste início do século XXI. É no enfrentamento ao necropoder que as escrivências em suas várias dimensões se constituem enquanto força cultural e pulsão de vida.

Na conferência de abertura do colóquio "Por uma comunicação antirracista: epistemologias, metodologias e práticas culturais" do Grupo de Pesquisa Estéticas, Políticas do Corpo e Gênero da Intercom 2020, Liv Sovik (UFRJ) proferiu a fala intitulada "Revendo a história da cultura de massa no Brasil: teoria e contestação do estereótipo do negro", transmitida ao vivo pelo YouTube no canal da TV UFRB e pela página de Facebook do grupo de pesquisa. Sovik aponta como a consolidação do imaginário racista se estabelece na comunicação de entretenimento massiva a partir da realização

das Grandes Exposições Mundiais do começo do século XX. Entre suas atrações, vista por milhões de pessoas do mundo inteiro, pessoas negras estavam em ambientes arquitetados para simular a vida selvagem em África, em uma situação de desrespeito aos direitos humanos e aos povos originários, mesmo depois dos processos de abolição da escravatura no mundo. Atualmente, em 2021, mesmo que, em determinadas circunstâncias, de forma velada, a indústria do entretenimento compactua com esse feito do século passado, estabelecendo um pacto com a violência e a opressão contra o povo negro, como podemos acompanhar nos programas de jornalismo sensacionalista na televisão.

Os meios de comunicação de massa insistem numa ética de dominação e violência, perpetuando-a, porque nossos criadores audiovisuais têm mais intimidade com essas realidades do que com as realidades do amor. Todos sabemos como a violência é. Todos os projetos de pesquisa no campo de estudos culturais dedicados à análise crítica da mídia, sejam favoráveis ou contrários, indicam que imagens de violência, especialmente as que envolvem ação e sanguinolência, capturam a atenção dos espectadores mais do que imagens calmas e pacíficas. Os pequenos grupos de pessoas que produzem a maioria das imagens que vemos em nossa cultura não têm demonstrado até agora interesse em aprender como representar imagens de amor de formas que capturem e mexam com nossa imaginação cultural, prendendo nossa atenção. (hooks 2021, 131)

Escrito em 2000 e publicado apenas 21 anos depois no Brasil, o excerto do livro Tudo sobre o amor, de bell hooks, ressalta a ênfase na produção que desqualifica e inferioriza corpos em relação aos que têm poder e dominação sobre outros. Porém, o que percebemos hoje é o início de uma mudança nestes interesses de produção de imagens e audiovisualidades, como apresentamos com os filmes que nos propomos a dedicar o olhar. É válido registrar uma abertura de caminhos, ou então, caminhos que foram cavados com muito suor e luta, e que projetaram uma perspectiva de resistência neste campo.

As pessoas da América do Sul que têm ancestralidade africana foram e ainda são vistas como inferiores, como possíveis servientes do homem branco ocidental, desprovidos de conhecimento, assim afirma Santos (2015):

(...) as pessoas [...] foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tida como menos capazes, esteticamente tidas como feias, sexualmente tidas como objetos de prazer, socialmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens (Santos 2015, 20-21).

No processo de embranquecimento que passou a dominar a vida social e cultural, estabeleceu-se a presença de um preconceito culturalmente enraizado em relação às comunidades pertencentes às religiões afro-descendentes, práticas e gestos políticos de resistência às violências e opressões físicas e simbólicas ao povo negro. Como afirma Mbembe anteriormente em relação à "ocupação colonial".

Em uma sociedade ocidental e colonializada, há de se perceber e analisar as demarcações acerca do lugar do conhecimento. Lugar este frequentado por homens brancos e ocidentais. Como afirma Grosfoguel:

A inferiorização dos conhecimentos produzidos por homens e mulheres de todo o planeta (incluindo as mulheres ocidentais) tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais tem gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo (Grosfoguel 2016, 25).

É válido ressaltar que diante de constatações como essa, conhecimentos advindos de lugares que não a academia branca, e de pessoas que não fazem parte do modelo acima mencionado, são deslocados à margem, zonas periféricas e muitas vezes são até excluídos e anulados. Ainda de acordo com Grosfoguel (2016), além do genocídio dos povos originários da América e da Ásia:

Três processos históricos são constitutivos das estruturas de conhecimento do sistema-mundo: a conquista de Al-Andalus, a escravização de africanos nas Américas e o assassinato de milhões de mulheres queimadas vivas na Europa, acusadas de feitiçaria (Grosfoguel 2016, 26).

Em um projeto de decolonização dos moldes epistêmicos, o autor (2016) ressalta que a ciência não deve ser estática ou determinada apenas pela lógica da racionalidade, mas sim pautada pela vida social que transforma as práticas e as vidas, com os corpos e para os corpos nela implicados. Corpos que produzem conhecimentos e performam histórias de passados ancestrais e situado em território africano, inclusive. Mas, para a ciência do conhecimento hoje, aquele que é extra científico e extra-acadêmico não seria verdadeiro ou real, ou seja, a dimensão colonial do poder determina uma concentração geopolítica do conhecimento.

Voltemos para os nossos espaços de audiovisibilidade, o forumdoc.bh, o Vimeo e a Netflix. Nestes espaços de partilha de filmes no século XXI, temos

algumas diferenças substanciais em relação ao número de pessoas que assistiram a um filme em cada uma delas. Enquanto o festival de cinema documentário online gratuito e financiado pelo Estado teve cerca de 40 mil *viewers* de público em dez dias de programação, a Netflix já teve filme com 40 milhões de visualizações em uma semana. A plataforma Vimeo de compartilhamento de audiovisualidades tem as duas possibilidades de uso, a paga e a não paga pelo usuário, primando por uma qualidade de exibição alcançada como nos espaços de partilha anteriores. Diante deste tipo de oportunidade, a plataforma Vimeo que articula comunidades e fóruns, é considerada como um ótimo espaço para dar acesso aos filmes, aos usuários universais da internet. O filme permanece lá, disponível gratuitamente. Diferentemente do festival, que tem um limite no tempo de exibição ou na Netflix, onde em um tempo, revelado ou não, os filmes ficarão indisponíveis, diante dos acordos comerciais estabelecidos, interditando oralidades ancestrais. Continuemos nos rastros das encruzilhadas tecidas pelas escrevivências nestas liminaridades criativas possíveis.

As escrevivências propostas por Conceição Evaristo são uma tentativa de se libertar dessas amarras do conhecimento colonial que cerceia a academia para se voltar para outros tipos de conhecimento, como o que vem pela ancestralidade, pela oralidade, pela experiência, pela memória, pela vivência. É preciso abrir os caminhos; que se abram os caminhos. Dentre uma dessas possibilidades de epistemologia decolonial, Reis Neto propõe a pedagogia exúlica:

> Rogamos a Exu que nos veja com bons olhos e que nos dê caminhos de tranquilidade nessas escritas cujo objetivo maior é refletir sobre os modos particulares de se educar no *axé* (nos terreiros) e sobre a proposição de uma outra pedagogia, a qual temos chamado de *pedagogia exúlica* como modo de (r)existir ao que historicamente tem nos tentado desumanizar (Reis Neto 2009, 09).

> O modo de Exu desenhar com o corpo a abertura dos caminhos, a dança em meio a fumaça da defumação de incenso, o enfrentamento ao projeto de embranquecimento e a força política das encruzilhadas compõem as escrevivências que buscamos.

Exu é invocado para abrir e permitir o acontecer de todos os rituais. Dinâmico, neutro e intangível, cânticos, poemas, esculturas, simbolismos, saudações, rituais e mitos permitem-nos aproximar de seu devir. Princípio dinâmico individual e coletivo, Exu carrega e veste o simbolismo do branco, do vermelho e do preto. (Santos 2014, p.6)

O olhar assertivo que Exu nos remete enquanto ensinamento e aprendizagem está na relação de realizar pela primeira vez uma ação, rompendo

barreiras, obstáculos, encostos e, portanto, libertando. Consideremos, no próximo tópico, a aparição destes gestos da pedagogia exúlica nas cenas dos produtos culturais e audiovisuais que nos propusemos a analisar.

Estes gestos aparecem inscritos nas performances dos corpos que (se) emocionam ao narrar em imagens e imagens em movimento as emoções que viveram seus ancestrais e antecessores, como nos filmes e criações que situamos aqui, quando iluminaram pela primeira vez um espaço de escuridão, mesmo que apenas com lampejos, mas lampejos que revelam por onde ir na superação da dor. Didi-Huberman, em "Que Emoção! Que emoção?" (2016), afirma que as imagens nos trazem pedaços de memórias que se compõem nos corpos: "Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa - e muito inconsciente." Fósseis de tempos outros que ao serem atualizados na contemporaneidade pandêmica transformam e são transformados com os que se dispõem a ler, a entrar em contato e produzir relações de sentidos, entregues aos movimentos dos afetos e emoções como em todo gesto inaugural.

ESCREVIVÊNCIAS, RITUALIDADES E MOVIMENTO POLÍTICO

É carnaval. O desfile do Bloco Ilú Obá de Min é mostrado no filme "Negras Vozes - Tempos de Alakan"; a sequência na rua começa com os corpos em pernas de pau carregando defumadores e incensos acesos, perfumando e defumando os corpos. Experimentarmos estas imagens e sensações comunicadas da festa nos emociona enquanto mulheres brancas, implicadas intelectualmente com esses corpos, cantos e imaginários. A análise da cena busca gerar sensação de partilha e de compartilhamento dos presentes com aquele momento específico.

"Defuma com as ervas da Jurema, Defuma com arruda e guiné, Defuma com as ervas da Jurema, Defuma com arruda e guiné, Benjoim, Alecrim e Alfazema, Vamos defumar filhos de fé" (Autor desconhecido). Esse ponto cantado é manifestado durante o ritual de defumação no início da gira ou xirê. A defumação tem grande importância no ritual, a fumaça em movimento, que vem das ervas em fogo no defumador, tem poder de limpeza e purificação. Essas informações não estão escritas em nenhum texto que valide as religiões de matriz africana, elas simplesmente são transmitidas de geração em geração, entre mães e pais no santo e filhos/filhas, irmãs/irmãos de fé.

Imagem 1
Frame do documentário Negras vozes - Tempos de Alakan

Por isso a oralidade diante dessas culturas é tão importante. A primeira escrevivência, prática, gesto, ensinamento, ritualidade, episteme exúlica é percebida. No cruzamento com o filme Amarelo, a fumaça que abre os caminhos na epistemologia exúlica está no gelo seco que esfumaça levemente os fachos de luz, na abertura do palco do Municipal, o início do show.

Em relação ao modo particular de ensinar e aprender nos terreiros destacamos o lugar da oralidade, uma vez que ela é o principal veículo de transmissão do conhecimento e do *axé* (força vital) nos terreiros. [...] A oralidade ultrapassa então a noção clássica de interação do diálogo quando traz à cena os ancestrais, os tempos imemoriais. É o diálogo encarnado nos sujeitos vivendo sua experiência espaço-temporal coletivamente, na/pela alteridade. Além disso, a convivência com outras linguagens, como a gráfica, plástica, compõe a produção da visão de mundo e dos modos de vida dos povos afroameríndios. [...] A oralidade como marca do pensamento afro-brasileiro, como constituinte da cosmovisão africana e, posteriormente, afro-brasileira também é reafirmado por Hampaté Bâ (2010) quando anuncia que o homem é a sua própria palavra e nela se assenta um testemunho do que ele é (Reis Neto 2019, 5).

O conhecimento que se tem nos terreiros de religiões de matriz africana é posto como se não existisse, ainda mais, por estar vinculado à negritude, por sua vez, marginalizada em ambientes produtores de conhecimento considerados cientificamente, como já mencionado. Nesse cenário, é importante compreender que a escola não é a única esfera de aprendizado onde ocorrem processos educativos, espaços não-escolares também se validam enquanto tal. Os terreiros são espaços essenciais de aprendizado e contribuem inclusive para combater o ideário colonial do conhecimento, já que, por sua vez, a escola é formatada a partir de um modelo ocidental e assim "violenta outros modos de ser/viver/educar os sujeitos adeptos das religiões de matriz africana" (Reis Neto 2019, 07). Ainda sobre o espaço da

escola e sobre aprendizados e educação, Rufino complementa a reflexão de Reis Neto:

Educação, para mim, é fundamento de Exu, pois é um acontecimento que opera nas instâncias da imprevisibilidade e possibilidade, é dialógica e inacabada, imbrica o eu ao outro e nos lança a condição de tecer a nossa vida como uma resposta responsável a ser dada para aqueles que nos interpelam. Educação é invencionice, viração de mundo, traquinagem de Exu praticada nas barras do tempo, é efeito gerado por aqueles que pulsam e reivindicam uma maneira de pensar e constituir suas existências nas tentativas de comunicar e tecer as mais diferentes possibilidades de existência. Assim, se educa brincando na rua, virando bicho, rabiscando parede, sentindo dor, vontade e alegria, na festa, no barulho, na diferença. Se educa para os mais devidos fins, porém nem tudo que se pinta como "educação" pode ser garantido como algo comprometido com as lutas por justiça cognitiva, social e democracia (2019, 02).

A cultura intrínseca nas religiões de matriz africana extrapola e rompe com a lógica cartesiana e binária munida de axiologia moral e individualista do ocidente. Para tal é válido explorar também a figura do feminino nos terreiros. Nas religiões de matriz africana, a mulher ganha força, encantos únicos e exclusivos dela. Já a mulher vista pelo discurso ocidental é submissa e obediente ao patriarcado e à soberania do homem branco. Sob esse raciocínio temos a reflexão de Rufino:

O colonialismo é um projeto de morte. Nesse sistema mata-se de muitas formas, o esquecimento, a escassez de experiências, o monoracionalismo, o enquadramento em uma única possibilidade de ser, a interdição de saberes ancestrais, a vigilância sobre a comunicação, o encarceramento dos corpos. Somos ensinados a viver em um modelo de mundo que produz a descredibilidade/invisibilidade da diversidade, essa toada de subjetivação de referenciais dominantes faz com que sequer percebamos que pode vir a ser diferente (2019, 03).

A experiência do desfile de carnaval do Bloco Ilú Obá de Min nos coloca diante de uma situação protagonizada por mulheres, negras, artistas, músicas, performances e poetas. O cortejo, conduzido por elas, sai do centro de São Paulo, especificamente da Praça da República, percorrendo lugares e não-lugares, e é finalizado no Largo do Paissandú, sempre nas sextas-feiras de carnaval. Esse festejo do bloco Ilú Obá de Min já é parte da tradição do carnaval paulistano e é ele que inicia as festas e celebrações do feriado, na agenda local.

Em 2019, uma equipe de cinema, que já acompanhava o Bloco há anos, montou um filme que apresenta aos espectadores a ritualística de seu

carnaval, associada à abertura dos terreiros. Outro ritual do Ilu Obá de Min é femenagear as mulheres negras fundamentais na cultura brasileira, que naquele ano foram Marielle Franco e Conceição Evaristo, esta última implicada corporalmente no ápice do desfile de 2019. Conceição Evaristo escreviviveu a leitura da carta entregue pelo MNU (Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial) à ditadura militar, entrega que abre caminhos para o reconhecimento político da importância das vidas e culturas negras na fabulação do país, respeito por elas e pelos corpos que as fazem existir.

Figura 2
Frame do documentário: Negras Vozes - Tempos de Alakan

Figura 3
Frame do documentário: Negras Vozes - Tempos de Alakan

O corpo que personificava Exu no começo do desfile, e que protagoniza a cena após a leitura da carta, ampliado pelas pernas de pau, ao chegar em frente do Teatro Municipal transiciona-se para o corpo feminino de Anastácia, mulher negra escravizada e assassinada justamente por esta condição de opressão imensurável da Humanidade. Grada Kilomba, em seu livro *Memórias da Plantação*, narra a respeito de uma imagem do retrato da "Escrava Anastácia".

Esta imagem penetrante vai de encontro à/ao espectadora/espectador transmitindo os horrores da escravidão sofridos pelas gerações de africanas/os escravizadas/os. Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno desta família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que era teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para este castigo variam: alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de "outras/os escravizadas/os; outros dizem que ela havia resistido às investidas sexuais do "senhor" branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastácia. Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizadas/os africanas/os. Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. O retrato de Anastácia foi feito por um francês de 27 anos chamado Jacque Arago, que se juntou a uma "expedição científica" pelo Brasil como desenhista, entre dezembro de 1817 e janeiro de 1818. Há outros desenhos de máscaras cobrindo o rosto inteiro de escravizadas/os, somente com dois furos para os olhos; estas eram usadas para prevenir o ato de comer terra, uma prática entre escravizadas/os africanas/os para cometer suicídio. Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica desses povos. A primeira veneração em larga escala foi em 1967, quando o curador do Museu do Negro do Rio de Janeiro erigiu uma exposição para honrar o 80o aniversário da abolição da escravização no Brasil. Anastácia também é comumente vista como uma santa dos Pretos Velhos, diretamente relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá - orixá da paz, da serenidade e da

sabedoria - e é objeto de devoção no Candomblé e na Umbanda (Handler e Hayes, 2009). (Kilomba 2019, 35)

Exu transicionou para Anastácia que é referendada como Oxalá, em um gesto de despir-se diante de todas/os em frente às escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. Em um gesto a gira toda do cortejo de saudação a todos Orixás, de Exú a Oxalá, foi atualizada, abrindo os caminhos para este/aquele agora. Oxalá é o orixá que rege a sexta-feira, sugerindo a utilização de branco para todos os conhecedores praticantes de Candomblé, Umbanda e outras religiões afro-brasileiras. Vestir-se de branco é uma prática cultural realizada também pela maioria das foliãs e foliões que vêm acompanhar o cortejo no filme. Neste momento, o cortejo e o filme param em frente ao Teatro, efetivando uma pausa propositalal e circunstancial.

Figura 4
Frame do documentário: Negras Vozes - Tempos de Alakan

Nesta pausa do cortejo, na encruzilhada das escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, Conceição Evaristo, vestida de branco, começa a ler a carta enviada ao governo militar em 1978:

CONTRA O RACISMO

Hoje estamos na rua numa campanha de denúncia! Campanha contra a discriminação racial, contra a opressão policial, contra o desemprego, o subemprego e a marginalização.

Estamos nas ruas para denunciar as péssimas condições de vida da Comunidade Negra.

Hoje é um dia histórico. Um novo dia começa a surgir para o negro! Estamos saindo das salas de reuniões, das salas de conferências e estamos indo para as ruas. Um novo passo foi dado na luta contra o racismo.

Os racistas do Clube de Regatas Tietê que se cubram, pois exigiremos justiça. Os assassinos de negros que se cuidem, pois a eles também exigiremos Justiça!

O MOVIMENTO UNIFICADO CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL foi criado para ser um instrumento de luta da Comunidade Negra. Este movimento deve ter como princípio básico o trabalho de denúncia permanente de todo ato de discriminação racial, a constante organização da Comunidade para enfrentarmos todo e qualquer tipo de racismo.

Todos nós sabemos o prejuízo social que causa o racismo. Quando uma pessoa não gosta de um negro é lamentável, mas quando toda uma sociedade assume atitudes racistas frente a um povo inteiro, ou se nega a enfrentar, aí então o resultado é trágico para nós negros:

Pais de família desempregados, filhos desamparados, sem assistência médica, sem condições de proteção familiar, sem escolas e sem futuro. E é este racismo coletivo, este racismo institucionalizado que dá segurança para a prática de atos racistas como os que ocorreram no Clube Tietê, como o ato de violência policial que se abateu sobre Robson Silveira da Luz, no 44º Distrito Policial de Guaianazes, onde este negro, trabalhador, pai de família, foi torturado à morte. No dia 1º de julho, Nilton Lourenço, mais um negro operário, foi assassinado por um policial no bairro da Lapa, revoltando toda a comunidade e o povo em geral.

Casos como estes são rotina em nosso país que se diz democrático. E tais acontecimentos deixam mais evidente e reforçam a justiça de nossa luta, nossa necessidade de mobilização.

É necessário buscar formas de organização. É preciso garantir que este movimento seja um forte instrumento de luta permanente da comunidade, onde todos participem de verdade, definindo os caminhos do movimento. Por isso chamamos todos a engrossarem o MOVIMENTO UNIFICADO CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL.

Portanto, propomos a criação de CENTROS DE LUTA DO MOVIMENTO UNIFICADO CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL, nos bairros, na vilas, nas prisões, nos terreiros de candomblé, nos terreiros de umbanda, nos locais de trabalho, nas escolas de samba, nas igrejas, em todo o lugar onde o negro vive; CENTROS DE LUTA que promovem o debate, a informação, a conscientização e organização da comunidade negra, tornando-nos um

movimento forte, ativo e combatente, levando o negro a participar em todos os setores da sociedade brasileira.

Convidamos os setores democráticos da sociedade (para) que nos apoiem, criando condições necessárias para criar uma verdadeira democracia racial. CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL

CONTRA A OPRESSÃO POLICIAL

PELA AMPLIAÇÃO DO MOVIMENTO

POR UMA AUTÊNTICA DEMOCRACIA RACIAL

("Carta aberta do MNU In GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. 1982, pp. 43-44").

Figura 5
Frame do documentário: Negras Vozes - Tempos de Alakan

A carta citada é a convocatória ao povo negro para o ato público contra o racismo em 1978. Ato este em que seria entregue uma outra carta ao governo militar, a carta lida por Conceição Evaristo no cortejo de carnaval. Na imagem, a rememoração de ocupação das escadarias está em uma faixa e na gestualidade dos corpos que acompanham a leitura da carta em performatividade, ato em presença. O cortejo do Bloco Ilú Obá de Min audiovisibiliza o marco de 40 anos de luta contra o racismo no Brasil de 2018.

Outro filme que audiovisibiliza o ato promovido pelo MNU em 1978 é "AmarElo - é tudo pra ontem", narrativa protagonizada por Emicida, produzida pelo Laboratório Fantasma e pela Netflix, como já comentado. O filme é realizado a partir da produção do show de lançamento do disco AmarElo,

que aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo. A escrevivência exúlica do filme parte da ideia do show: era a primeira vez que artistas negros protagonizaram o palco do Teatro Municipal, percorrendo e abrindo os caminhos da legitimação de sua arte e cultura. Muitos dos artistas e técnicos envolvidos no projeto estavam entrando em contato com aquele ambiente pela primeira vez na vida. E as emoções desses encontros e presenças foram capturados por imagens em movimento, reverenciando a conquista daquela encruzilhada que transforma os caminhos a serem percorridos a partir dali.

Em imagens de arquivos que remetem ao dia da entrega da carta do MNU, o filme "AmarElo: É tudo pra ontem" relembra a importância histórica de tal feito. As fotografias da leitura da carta em 1978 que estão em Negras Vozes e AmarElo remontam três momentos, três vivências, três escrevivências que envolvem a epistemologia exúlica e remetem a um lugar de extrema representatividade para a branquitude: o Teatro Municipal de São Paulo. Um lugar que se dissipa em muitos não lugares e que, assim, perpetua imagens corporificadas em torno da resistência, da política, da estética e da audiovisibilidade da negritude e da luta contra o racismo: a aparição.

Mas há outro movimento de atualização da escrevivência exúlica no filme de Emicida. Do palco, o rapper fala que precisa reverenciar os mais velhos, que haviam dado o primeiro passo da luta para que aquele show estivesse acontecendo. Emicida pede então para que os quatro integrantes do MNU que estiveram na entrega da carta em 1978 se apresentem, e eles se levantam juntos, de mãos dadas, do meio da platéia principal. No show e no filme, a escrevivência da abertura de caminhos vai sendo reverenciada e reinventada, já que foi a primeira vez que o MNU foi homenageado ali, instituindo o ritual da memória negra em oralidade no Teatro Municipal. A epistemologia exúlica, que reconhecemos atualizada nesta performance inaugural no show, garante uma nova possibilidade de criação de conhecimento da história da luta antirracista no Brasil: por meio das vozes, dos gestos e corpos, como em um terreiro. No início da pandemia do COVID-19, "AmarElo: É tudo pra ontem" teve grande repercussão nas redes sociais digitais, entre críticas e elogios, audiovisibilizou em escrevivências, esta e outras histórias silenciadas pela discriminação racial e consequente invisibilidade social e cultural.

O Bloco Ilú Obá de Min foi o primeiro bloco de mulheres de São Paulo que nasceu em 2006. A sua história sempre foi comandada por mulheres e destinada às mulheres. Durante a pandemia do COVID-19, a associação sem fins lucrativos teve de se reinventar. Suas apresentações, sem público presencial, foram transmitidas nas redes sociais, cocriando outros tipos de laços que não as mãos dadas performadas nos cortejos anteriores. Ilú

Obá de Min também faz parte da escrevivência que traz à tona a memória ancestral e as raízes tradicionais. Memórias essas, que atualmente, diante de muita luta e resistência, podem ser vistas perante as telas, memórias que foram documentadas, registradas e expostas em um filme transmitido de forma remota e online.

A ancestralidade e a tradição se encontram com a tecnologia, e por meio das telas, com a juventude. A ocupação das redes sociais pelo Bloco Ilu Obá de Min é uma nova forma de posicionamento, modo de se posicionar e não se calar diante dos outros enquanto mulheres, negras, artistas, músicas, performances e poetas. Por meio da imagem, da voz, da resistência. Como afirma bell hooks: "Achar a própria voz não é somente o ato de contar as próprias experiências. É usar estrategicamente esse ato de contar – achar a própria voz para também poder falar livremente sobre outros assuntos" (2013, 199).

Figura 6
Frame do documentário: Negras Vozes - Tempos de Alakan

AS MULHERES, A ESCREVIVÊNCIA, A RESISTÊNCIA

"Arreda homem que aí vem mulher, arreda homem que aí vem mulher, ela é a pombagira rainha do candomblé, ela é a pombagira, rainha do candomblé" (Autor desconhecido). Esse ponto cantado identifica a pombagira – uma entidade extremamente presente nos terreiros de religiões de matriz africana. No ponto, o trecho "a rainha do candomblé" pode ser cantado como a "rainha do cabaré". A pombagira é uma entidade de extrema importância nas religiões de matriz africana. Ela é guerreira, desfaz feitiços e trabalha com o amor, porém diante do discurso advindo do ocidente, sua figura se vinculou à adjetivos pejorativos:

Esta foi então considerada pela sociedade brasileira bem-pensante, como portadora de todas as características mais negativas que se possa atribuir às mulheres: devassa, diabólica, perversa, ela completava o quadro

das bruxas, feiticeiras, prostitutas, histéricas, loucas, diabas e outras habitantes da esfera nefasta da gente feminina perseguida ao longo da história (Dravet 2016, 99).

O arquétipo da pombagira a partir do discurso originário dos terreiros articulou a relação com a liberdade da mulher, com suas próprias escolhas sexuais, amorosas e de trabalho, também, trazendo para si a questão da emancipação feminina.

Naquilo que podemos considerar como uma estratégia de afirmação do direito da mulher a sua autonomia corporal, tanto na sensualidade como na sexualidade e na liberdade em usufruir dela, a Pombagira assumiu a imagem da prostituta para si e explorou perante homens e mulheres o discurso da mulher de vida livre: sexual e sensual, sem deixar de ser também maternal e amorosa. Tornou-se conselheira em matéria de amor e relacionamento, de sexualidade, de exercício de liberdade. Mas tornou-se também protetora das prostitutas, d*a*s travestis e de todas as pessoas que vivem explicitamente sua força feminina (Dravet 2016, 99).

A pombagira traz consigo novas possibilidades de episteme em torno do corpo em que atua o feminino, a mulher. Ela resplandece a força em torno da mulher que ultrapassa o patriarcado, a colonização e o ocidente. Como afirma Dravet, a pombagira pensa o feminino por outro caminho e questiona o que está por trás do invólucro da mulher narrada pelo ocidente. Ela traz a possibilidade de questionamento da própria epistemologia: "e nos levam a uma ciência que adquire outra consciência e pede outra maneira de olhar para si mesma. Outra. Essa palavra é abertura, potencial, criatividade" (2016, 113).

Em entrevista concedida em 2017, ao refletir sobre a escrevivência, Conceição Evaristo traz à tona o potencial de escrita e de conhecimento da mulher negra, que dialoga com o arquétipo narrado da pombagira e a liberdade atinente à resistência da mulher de todos os tempos:

Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (Evaristo In Remanche e Sippel 2019, 43).

Walter Benjamin (1996), ao enunciar a potência dos documentos em narrar experiências, nos inspirou a etnografar os filmes em busca da epistemologia exúlica. Conceição Evaristo nos relembra a importância de dar corpo e voz ancestral ao que é enunciado, conhecimento que extrapola as epistemologias ainda vigentes como protagonistas no espaço acadêmico e hegemonicamente midiático. Caminhos que foram abertos para comporem passagens a um mundo antirracista. Nossos pensamentos e corpos foram despertados por emoções trazidas pelos gestos e imagens em movimento destes filmes, que foram lançados em meio a uma nova sociabilidade: confinamento e isolamento social como enfrentamento à pandemia.

Seriam essas manifestações diante daquele que habita a memória, uma forma de ter o continente africano conosco? Essa seria uma possibilidade de episteme a ser abarcada pelos campos do conhecimento e pela epistemologia, uma possibilidade de acessar o real por meio das narrativas míticas. Uma epistemologia da resistência, da ancestralidade, da oralidade e acima de tudo, decolonial.

Quando tentamos transformar a cultura num espaço imperturbado de harmonia e concordância, onde as relações sociais existem dentro da forma cultural de um acordo ininterrupto, endossamos um tipo de amnésia social onde esquecemos que todo conhecimento é forjado em histórias que se desenrolam no campo dos antagonismos sociais (Mclaren 1992 apud hooks 2013, 47).

E como tudo não é fim ou desfecho, podemos ressignificá-lo com a abertura dos caminhos, caminhos esses que devem ser constante e ferrenhamente abertos, como que em um ato contínuo, já que aqui falamos de resistência e memória negra. A primeira convidada de Emicida para o palco no filme Amarelo foi MC Tha. Aqui tomamos emprestado a letra da música dela, Rito de Passá:

Abram os caminhos
Abram os caminhos
Abram-se os caminhos
A flecha atirei
Onde caiu, bradei
O céu relampeou
A chuva vai chegar
Meu corpo foi ao chão
Na palha pra curar
Lavei a alma e então
Me refiz na lama, vi pedra rolar
Dancei com a correnteza, me deixei pro mar
Me refiz na lama, vi pedra rolar

Dancei com a correnteza, me deixei pro mar
Cantar e dançar pra saudar
O tempo que virá, que foi, que está
Tocar pra marcar
O rito de passá
O rito de passá

("Mc Tha, 2019").

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das telas, pelas telas, entre as telas e através das telas, estamos atentas aos movimentos da cultura contemporânea articulados aos processos de midiatização social da religiosidade afrodescendente, articulações entre tecnicidades, institucionalidades, socialidades e ritualidades. Nesses filmes aqui comentados, nas experiências vivenciadas pelas plataformas digitais, nestes tempos em que fomos acometidos por uma pandemia viral, vimos a ancestralidade sendo reverenciada, memórias sendo resgatadas.

Vimos a decolonização em movimento, assim como afirma Rufino (1987), decolonização que deve emergir não apenas pelas veias acadêmicas, mas também pelas veias e pelo suor do corpo, na constante prática da transformação. Decolonização é um ato revolucionário. Vimos uma busca pela cultura como vetor de proteção, de cuidado e de amor. Uma certa reverência à natureza, à coletividade e aos tempos que se entrelaçam: futuro, passado e presente.

Entre os Tempos de Alakan e a demanda de tudo ser para ontem, finalizamos aqui com o ditado iorubá mencionado por Emicida no filme: "Exu jogou uma pedra hoje que matou um pássaro ontem."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ballestrin, Luciana. 2013. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11. Disponível em:

Benjamin, Walter. 1996. *Obras escolhidas, vol.1 Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.

Didi-Huberman, Georges. 2016. *Que emoção ! Que emoção ?.* São Paulo: Editora 34.

Dravet, Florence. *Comunicação e circularidade* – estudo de comunicação feminina a partir do giro da pombagira. *In*: Dravet, Florence. *et al.* (orgs.). 2016. *Pombagira: encantamentos e abjeções.* Brasília: Casa das Musas. p. 95-115. Disponível em:

Evaristo, Conceição. 2014. *Olhos d' água.* São Paulo: Editora Pallas Atena.

Gonzalez, Lélia; Hasenbalg, Carlos. 1982. *Lugar de negro.* Rio de Janeiro: Marco Zero, Coleção 2 Pontos, v.3.

Grosfoguel, Ramón. 2016. *A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas:* racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios / epistemicídios do longo século XVI. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1. Disponível em:

hooks, bell. 2013. *Ensinando a transgredir:* a Educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes.

hooks, bell. 2021. *Tudo sobre o amor*: Novas Perspectivas. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00025.pdf

https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/27476/24718

https://www.academia.edu/38625519/POMBAGIRA_encantamentos_e_abje%C3%A7%C3%B5es

https://www.facebook.com/gpesteticasintercom/photos/a.526895864750838/872781390162282/

https://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf

Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da Plantação:* Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.

Mbembe, Achile. 2018. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições.

Migliano, Milene. 2020. *Entre a praça e a internet-outros imaginários políticos na Praia da Estação*. Editora UFRB.

Migliano, Milene. 2021. *Disputas de sentidos nos stories*: uma análise crítica do perfil DanzaMedicina. In: anais do 30° encontro anual da compós, São Paulo. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/papers/disputas-de-sentidos-nos-stories--uma-analise-critica-do-perfil-danzamedicina>. Acesso em: 25 out. 2021.

Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34.

Reis Neto, João Augusto. 2019. *A pedagogia de exu:* educar para resistir e (r)existir. Revista Calundu, v. 3, n. 2. Disponível em:

Remanche, Maria de Lourdes Rosse; Sippel, Juliano. 2019. *A escrevivência de Conceição Evaristo como reconstrução do tecido da memória brasileira*. Cadernos de Linguagem e Sociedade.Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/23381

Rocha, Rose de Melo. 2019. *Críticas do audiovisível:* incerteza e indeterminação como perspectivas de análise de produtos audiovisuais da cultura pop. *Revista Rumores*, v. 13, n. 2.

Rufino, Luiz. 1987. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Rufino, Luiz. 2019. Exu o pedagogo e o mundo como escola. *Anos Iniciais em Revista*, 3(3).

Santos, Antônio Bispo dos. 2015. *Colonização, Quilombos, Modos e Significações.* Brasília: INCTI/UnB.

Santos, Juana Elbein dos e Santos, Descoredes Maximiliano. 2014. Exu. Salvador: Corrupio.

Sovik, Liv. Grupo de Pesquisa Estéticas, Políticas do Corpo e Gênero da Intercom, a professsora Liv Sovik, da UFRJ, proferiu a fala entitulada "Revendo a história da cultura de massa no Brasil: teoria e contestação do estereótipo do negro" e transmitida ao vivo pelo YouTube, no canal da TV UFRB, Liv Sovik (2020)

Verger, Pierre, 2019. Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns: na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga costa dos escravos, na África. São Paulo: Edusp.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Brant, Beto. 2020. *Negras vozes: Tempos de Alakan.* São Paulo, Brasil, cor, 40'.

Ouro Preto, Fred. 2020. *AmarElo: É tudo pra ontem*. São Paulo, Brasil, cor, Netflix (Distrib.), 1h29'.

Martins, Maurilio. 2020. *Incluindo Deus*. Brasil, disponível em Vimeo, cor, 3'.

Thá, Mc. 2020. *Rito de Passá*. Brasil, disponível em Spotify, Deezer, Youtube.

Milene Migliano é Pós-Doutoranda no Grupo de Pesquisa Juvenália: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero em comunicação e consumo, no PPGCOM ESPM-SP. Doutora em Processos Urbanos Contemporâneos pelo PPGAU – UFBA, mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pelo PPGCOM – UFMG e jornalista com formação complementar em cinema, também na UFMG, é da Associação Filmes de Quintal, que organiza o forumdoc.bh. Integra o Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte, da UFRB. Investiga práticas contra-hegemônicas ativistas, transfeministas, marginais, sempre em contextos urbanos, inclusive na internet. É pesquisadora do GT Infâncias e Juventudes da CLACSO, Conselho Latino Americano em Ciências Sociais. É autora do livro Entre a praça e a internet: outros imaginários políticos possíveis na Praia da Estação, Editora UFRB, 2020. E-mail: milenemigliano2@gmail.com

Nathalie Hornhardt é Doutoranda em Comunicação e Práticas de Consumo pelo PPGCOM-ESPM. Mestre em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Coordenadora do curso de Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV na Faculdade Armando Alvares Penteado (FAAP). Professora Adjunta na FAAP. Integrante do Núcleo Interdisciplinar de Professores (FAAP). Ministra as disciplinas de Indústria Audiovisual; Programação e Distribuição na Sociedade da Informação; Comunicação e Religião; e Seminários Avançados em Jornalismo. Participa do grupo de pesquisa "JUVENÁLIA: questões estéticas, geracionais, raciais e de gênero na comunicação e no consumo". Possui graduação em Comunicação Social - Rádio e TV pela Fundação Armando Álvares Penteado (2011). É autora do livro Quando o Santo é Forte: uma discussão sobre a insuficiência humana no documentário de Eduardo Coutinho". E-mail: nath.hornhardt@gmail.com

Contribuição de autoria. Milene Migliano, Nathalie Hornhardt: concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Reapresentado: 13/09/2021
Aprovado: 20/10/2021

ARTIGOS

O TRATAMENTO *DÉJÀ VU* DA RELIGIÃO NA ANTROPOLOGIA

DOSSIÊ RELIGIÕES, SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.182922

MARCUS VINÍCIUS BARRETO
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 – ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1741-5811

RESUMO

O presente artigo reflete sobre abordagens antropológicas clássicas acerca do tema da religião, estabelecendo um contraponto com outras linhas de pesquisa que, mais recentemente, privilegiam o papel das mídias na formação de comunidades religiosas. Tomando como base algumas propostas da antropóloga Birgit Meyer, o objetivo é refutar o privilégio tradicionalmente concedido tanto aos discursos de atores religiosos quanto ao significado dos símbolos para a composição etnográfica, passando a enfatizar sensações compartilhadas em um processo de "formação estética".

PALAVRAS-CHAVE
Religião;
Antropologia;
Mídia; Estética.

ABSTRACT

This article reflects on classic anthropological approaches on the topic of religion making a counterpoint to other lines of research that more recently they privilege the role of the media in forming religious communities. Based on the work of anthropologist Birgit Meyer the proposal is to refute the reinforcement traditionally granted to the speeches of religious actors and to the meaning of symbols for ethnographic writing, starting to emphasize sensations that are shared depending on an aesthetic formation process.

KEYWORDS
Religion;
Anthropology;
Media; Aesthetic.

INTRODUÇÃO

A religião está presente em muitos lugares, mas boa parte dos antropólogos que pesquisa esse tema, tradicionalmente, privilegia ou a dimensão simbólica dos rituais ou a literatura que, em alguma medida, codifica narrativas míticas tanto orais quanto escritas ou, mais recentemente no caso do Brasil, os discursos de representantes políticos que integram a "bancada religiosa" no Congresso e disputam o poder na esfera pública dos direitos. Sem desmerecer a importância de inúmeras pesquisas apresentadas por renomados cientistas sociais ao longo de décadas, minha provocação no presente artigo é afirmar que a visão dos intelectuais tende a ser desgastada quando o assunto é religião. Isso ocorre em virtude dos materiais e fontes que servem de alicerce às investigações e do tratamento dedicado ao tema.

Trabalho com a hipótese de que a abordagem da religião no campo da antropologia segue os pressupostos de uma metodologia clássica que, ao supervalorizar os discursos dos atores religiosos e, principalmente, os significados por eles atribuídos aos símbolos, confere uma atenção menor à dimensão estética que atravessa as práticas propriamente ditas. Ou seja, na medida em que limitam o escopo da análise àquilo que os atores dizem, os estudiosos que pesquisam o tema tendem a obliterar os muitos lugares onde a questão religiosa ganha uma presença pública. Nesse sentido, a noção de "lugar", tal como agencio, compreende os vários meios ou mídias que materializam o que costumamos classificar como religião.

No intuito de fundamentar a hipótese apresentada, privilegio o contexto brasileiro a fim de apontar alguns meios que conferiram uma presença pública a diferentes práticas religiosas. Na sequência, analiso o caso da Igreja Universal do Reino de Deus – IURD – que, desde sua fundação, se apropriou de um conjunto de mídias que não são contempladas ou são agenciadas de maneira incipiente nas pesquisas,[1] a despeito de ser uma das instituições cristãs brasileiras mais investigadas por uma gama considerável de antropólogos – sobre os quais falarei no próximo item.

Historicamente, é possível afirmar que, desde o período colonial, algumas mídias conferiram presença pública à religião no contexto brasileiro, principalmente às práticas de matriz cristã, se observarmos, por exemplo, a arquitetura da Igreja da Sé construída na cidade de Salvador no século XVI, as esculturas de Aleijadinho que datam do século XVIII, as pinturas de Victor Meirelles do século XIX, etc. Posteriormente, outras mídias como o cinema também desempenharam um papel relevante na visibilidade da questão religiosa. Segundo Monte-Mór (2005), o tema da religiosidade

1. Salvo raras exceções que começam a surgir recentemente, caso da pesquisa desenvolvida por Teixeira (2014) em que a antropóloga analisa as redes sociais da IURD a fim de discutir questões de gênero.

popular apareceu em uma fase mais experimental do cinema quando, na primeira década do século XX, os irmãos italianos Paschoal e Affonso Segretto registraram em imagens a construção de igrejas, rituais funerários e festas religiosas no Rio de Janeiro (Monte-Mór 2005, 135).

Na mesma época, demais produções, caso dos filmes *Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes* – dirigido por Diomedes Gramacho em Salvador – e *Milagres de Santo Antonio* – dirigido por Antonio Serra no Rio de Janeiro –, ambos de 1912, deram início aos filmes de temática religiosa. Dessa maneira, no decorrer do século XX, esse tema foi abordado no cinema brasileiro em diferentes momentos e sob estilos variados. Nos anos 1930, por exemplo, o cinema documental floresceu com as contribuições do antropólogo Claude Lévi-Strauss e sua companheira Dina que dirigiram filmes tais como *Festa do Divino Espírito Santo*, *Festejos Populares de Mogy das Cruzes*, etc. (Monte-Mór 2005, 136). Em décadas posteriores, documentários e filmes de longa-metragem também contemplaram o assunto, trazendo à baila, além das práticas cristãs, as religiões de matriz africana, os rituais xamânicos, o espiritismo, etc.

Ainda no que tange às mídias, nos anos 1940, a Igreja Adventista do Sétimo Dia iniciou suas incursões nas emissoras de rádio e, em 1962, essa instituição lançou o primeiro programa evangélico exibido na televisão: *Fé para hoje*, apresentado pelo pastor Alcides Campolongo (Fonteles 2007). A propósito do rádio e da televisão, muitas denominações evangélicas apropriaram-se desses meios ocupando um lugar de destaque na cena pública, caso da IURD que, além dessas mídias, vem realizando grandes investimentos em redes sociais, filmes produzidos para o cinema, e que, há algum tempo, tornou-se uma das instituições mais pesquisadas na academia. A despeito da abundância de trabalhos acadêmicos acerca da IURD, como justificar então a ausência de interesse dos pesquisadores em relação ao aparato midiático da igreja? Antes de responder a questão, retomo brevemente o histórico de fundação da Universal.

Classificada pela literatura acadêmica como um dos principais expoentes das chamadas "igrejas neopentecostais", a IURD foi fundada pelo pastor Edir Macedo no dia 9 de julho de 1977 no bairro da Abolição – Rio de Janeiro. Atualmente, a Universal tem por volta de 6 mil templos espalhados pelo Brasil, além de filiais localizadas em países da Europa, África e Ásia. Ademais, a igreja é proprietária de algumas mídias como a emissora de rádio *Rede Aleluia*, o jornal *Folha Universal*, a emissora de televisão Rede Record, um website, uma página na rede social Facebook, uma conta na rede social Twitter, etc.[2] Dessa maneira, ao longo de quatro décadas, a IURD alcançou um expressivo reconhecimento público, tornando-se um

2. Disponível em: https://www.universal.org/a-universal/home/. Acessado em 20 de maio de 2020.

fenômeno quanto à capacidade de consolidar mundo afora um público bastante numeroso.

Diferentemente de grande parte dos antropólogos que pesquisou a trajetória da IURD e justificou o alcance da instituição com base nas mensagens de salvação e prosperidade – propagadas por Edir Macedo e demais pastores aos frequentadores da igreja –, a meu ver, o sucesso da Universal é devedor do marketing midiaticamente construído em torno da figura do seu fundador. Em outras palavras, as mídias da IURD promoveram a visibilidade de Edir Macedo na cena pública e os efeitos dessa publicidade foram eficazes à medida que a imagem dele foi sendo materializada conforme as especificidades de cada meio – retomarei esse ponto mais adiante.

Neste sentido, a compreensão da trajetória da Universal a partir das mídias, e não exclusivamente das mensagens "proféticas", possibilita formular consistentes interpretações acerca da capilaridade dessa instituição. Para tanto, é necessário ir além do âmbito dos significados atribuídos aos símbolos iurdianos e contemplar a dimensão estética imanente aos meios. Todavia, como mostrarei a seguir, essa forma de analisar a questão religiosa a partir das materialidades contrapõe uma tradição de estudos já consolidada.

O LUGAR DA IURD NA LITERATURA ACADÊMICA

Muitos cientistas sociais que pesquisam o chamado "neopentecostalismo" no Brasil investigaram a trajetória e os projetos da IURD (Almeida 2009, Camurça 2020, Gutierrez 2015, Mariano 1999, Oro 2003, Soares 1993). Entre outras questões, esses intelectuais interrogam o porquê da igreja ter alcançado tamanha visibilidade, aglutinando um número muito grande de apreciadores e frequentadores tanto dentro quanto fora do país. Além disso, questionam a atuação incisiva das lideranças iurdianas no espaço público, principalmente a de Edir Macedo. Guardadas as especificidades de cada pesquisa, a justificativa apresentada pelos autores mencionados está ancorada na dimensão discursiva. Na visão deles, tanto as táticas de proselitismo da IURD quanto suas alianças realizadas no âmbito da política institucional seriam, grosso modo, as principais estratégias que garantem êxito aos projetos da igreja. Em outras palavras, os pilares do inegável alcance da Universal seriam devedores das pregações que perfazem uma "teologia da prosperidade", das articulações incessantes que visam ao poder e do ataque da IURD a outros grupos religiosos.

Se tomarmos como exemplo um artigo recente e escrito por Camurça (2020), fica claro como esta fórmula analítica foi consolidada na academia. Com base em dados sobre a campanha eleitoral de 2018, e mediante os quais se constata que entre os 22 deputados federais eleitos pelo Partido Republicano Brasileiro (PRB) 19 associaram o nome da IURD às suas

respectivas campanhas, o pano de fundo do texto de Camurça é a seguinte controvérsia: por um lado, a Universal conquistou tamanho poder em virtude de sua investida em uma "ofensiva expansionista para o espaço público e a política"; por outro, a igreja adota uma postura de vitimização ao agenciar a noção de "minoria" em suas estratégias de marketing.

O argumento desenvolvido pelo autor vai ao encontro daquele reiterado por demais pesquisadores segundo o qual a visibilidade pública da IURD decorreria da grande quantidade de empreendimentos que confere dimensões multinacionais à igreja somado a momentos de acusações e condenações, caso da prisão de Edir Macedo em 1992,[3] das retaliações ao episódio conhecido como "chute na santa",[4] entre outros. Ainda de acordo com os pesquisadores, o agenciamento da noção de "minoria", enquanto tradução da ideia de "igreja perseguida", seria fruto das artimanhas da IURD em colocar o teor polêmico de alguns episódios a seu próprio favor, garantindo, assim, a manutenção de sua visibilidade.

Do ponto de vista das lideranças iurdianas, as considerações de Camurça são em parte pertinentes. Uma vez que a Universal expandiu sobremaneira seus empreendimentos e Edir Macedo comprou uma emissora aberta de televisão – a Rede Record –, claro está que a igreja responde às demandas do sistema capitalista jogando o jogo do mercado que pressupõe, entre outras coisas, estratégias de concorrência e controle do Estado. Nesse ínterim, um conjunto de disputas vem à tona: nos meios de comunicação, a rivalidade entre a Rede Globo – maior emissora de televisão do país – e a Record; no campo religioso, as constantes ofensivas às demais denominações cristãs, às religiões de matriz afro, etc. Todavia, grande parte desses estudiosos, que realizaram etnografias sobre a IURD, é unânime em afirmar que a base de sustentação da igreja ou a massa de frequentadores e adeptos dos projetos iurdianos são pessoas que vivem em situação de precariedade e, majoritariamente, residem em contextos periféricos. Sendo assim, supor que a constituição dessa base, sem a qual a IURD não teria o alcance que teve, é unicamente devedora de esquemas lógico-discursivos é um argumento que liquida a compreensão das dinâmicas de consolidação da Universal.

No meu ponto de vista, as diferentes mídias apropriadas pela IURD e a forma como a igreja, por esses meios, construiu a imagem de Edir Macedo atraíram inúmeros adeptos à medida que essa imagem foi sendo adequada às especificidades estéticas de cada mídia – rádio, televisão, cinema, redes

3. Edir Macedo começou a ganhar uma ampla notoriedade pública quando a imprensa fez a cobertura de sua prisão e, principalmente, das vigílias realizadas na porta do presídio pelos frequentadores da IURD. Sem detalhar o caso, em linhas gerais, ele fora preso em decorrência de uma acusação de crime de charlatanismo.
4. Episódio ocorrido em 1995 em que um dos pastores da IURD, ao aparecer no programa *O despertar da fé* na Rede Record, chutou uma imagem de Nossa Senhora de Aparecida – um dos ícones do catolicismo – durante a exibição do programa.

sociais – resultando na materialização da figura de um pastor que faz, ao mesmo tempo, a performance de um homem "sofrido", em decorrência das perseguições e retaliações públicas, e a de um homem "santificado", tendo em vista seu dom "profético" e sua vocação expansionista. Assim, o aparato midiático da Universal vem atraindo um público à proporção que essas mídias aproximam a imagem de Edir Macedo à de uma personagem bíblica, despertando nesse público sensações compartilhadas de comiseração e adoração.

A noção de *sensação compartilhada* – assunto a ser discutido no próximo item – é um elemento central para analisar as materialidades presentes em uma prática religiosa, mas tal noção acaba sendo negligenciada por antropólogos que concebem religião como uma questão exclusiva da ordem do significado. A supervalorização do significado, no entanto, não é despropositada posto que o lugar que a IURD ocupa na academia vai ao encontro do cânone literário responsável pela fundação do campo das ciências sociais no continente europeu, cujos textos, clássicos publicados entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, trouxeram à baila a questão religiosa. Não caberia realizar uma revisão bibliográfica completa, mas apontar algumas linhas de pesquisa mais ou menos comuns a essas publicações e suas reverberações na consolidação da antropologia como disciplina acadêmica a partir de questões e métodos sistematizados por autores como B. Malinowski, A. R. Radcliffe-Brown, e E. E. Evans-Pritchard.

Na segunda metade do século XIX, período em que a *intelligentsia* europeia elegia a ciência como o legítimo e autêntico discurso a guiar o funcionamento das instituições que compunham os Estados modernos europeus, autores como *Sir* James Frazer (1976) e Edward B. Tylor (2016), em uma perspectiva evolucionista, construíram argumentos no intuito de afirmar o que haveria de universal em todas as sociedades humanas: tópico recorrente entre os pensadores da época o qual ecoou na formação do campo das ciências sociais. Na esteira da dinâmica das classificações, ambos os autores estabeleceram distinções entre as categorias de religião, magia e ciência, fazendo jus a uma das obsessões do XIX, caso das narrativas sobre as origens do homem capazes de explicar, entre outras questões, o nascimento da religião (Ortiz 2012). Ao coletar registros acerca de povos que teriam antecedido os demais em uma suposta escala "evolutiva" de humanidade, grosso modo, Frazer e Tylor defenderam a tese segundo a qual princípios religiosos e mágicos seriam devedores de um período em que o pensamento "selvagem" ainda não distinguia o natural do sobrenatural.

A visão etnocêntrica contida nas explicações dos autores mencionados, ainda que contraposta em alguns aspectos, foi retomada no começo do

século XX quando os intelectuais da chamada escola francesa abordaram o tema da religião em suas obras. Sendo assim, Émile Durkheim em *As formas elementares da vida religiosa* (1989) argumentou que na constituição das sociedades organizadas em clãs a religião seria, por excelência, a forma elementar de coesão social. A fim de fundamentar seu ponto de vista, o autor elegeu o sistema totêmico australiano como o modelo a conter essa elementaridade estruturante, universal e anterior a todas as demais formas. Ao chamar a atenção para a presença de totens no interior de grupos autóctones, os quais resultam de relações mítico-rituais entre seres humanos e formas materiais – sejam animais ou vegetais –, Durkheim concluiu que, por meio do pensamento religioso, um grupo "sacraliza" determinada forma, criando uma representação coletiva capaz de perpetuar a própria sociedade.

Desta feita, em vez da contraposição entre natural e sobrenatural, foram as concepções de "sagrado" e "profano" que permearam as análises de Durkheim. Segundo o autor, a sacralidade totêmica decorreria de um conjunto de operações rituais que associa aos totens significados inexistentes na singularidade dos objetos banais ou das coisas profanas. Ainda no contexto europeu, estudiosos como Rudolf Otto (2007) exploraram o tema da religião também contemplando a noção de sagrado. No entanto, diferentemente da perspectiva sociológica durkheimiana, Otto abordou a questão sob um viés fenomenológico. Ou seja, a sacralidade não seria fruto de uma representação, posto que o sagrado, na visão do autor, é uma categoria inderivável e composta tanto por conceitos racionais quanto por elementos indizíveis, ambos dados a priori e imanentes ao "espírito humano", fato que os tornaria independentes de uma mediação psíquica.

Ainda neste bojo, outro legado importante ao campo das ciências sociais foi a obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, da autoria de Max Weber. A primeira edição desse texto data de 1904, quando Weber propôs uma tese acerca das relações entre capitalismo e protestantismo a partir do *corpus* doutrinário formulado pelo luteranismo e pelo calvinismo/puritanismo. No seu entender, o "espírito do capitalismo" não deveria ser confundido com o modo de produção em si, mas tomado enquanto uma mentalidade ou uma conduta devedoras dessas doutrinas cristãs que à noção de "sucesso" profissional e consequente prosperidade associavam a ideia de eleição ou escolha divina (Weber 2004).

Demais autores poderiam ser citados, mas, como dito anteriormente, meu intuito não é esgotar uma revisão bibliográfica. O interesse maior é colocar em evidência o argumento que perpassa as obras mencionadas: na ótica destes intelectuais, religião é uma categoria associada à ordem da mentalidade, da ideia, do significado. Tal maneira de abordar o tema influenciou a consolidação da antropologia como disciplina acadêmica,

ainda que, a partir de Malinowski, o trabalho de campo e o contato face a face entre pesquisadores e nativos repropusessem métodos de pesquisa anteriores limitados principalmente à leitura e análise de manuscritos, textos doutrinários, etc.

Malinowski (1978), ao analisar a função da magia no cotidiano da sociedade trobiandesa, escreveu um dos textos mais canônicos para os estudos antropológicos: *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Sem dúvida, o ponto alto da obra é a discussão feita pelo autor acerca da presença da magia nos diversos setores da vida dos nativos nas ilhas Trobiand, abrangendo desde as relações de troca dos objetos – *Kula* –, passando pela agricultura e chegando até os rituais fúnebres. Entretanto, ainda que observasse a não separação entre práticas cotidianas e aspectos cerimoniais "mágicos", Malinowski definiu a relação entre os trobiandeses e a magia em termos de uma operação psicológica, descartando a agência das formas materiais nesse processo. Sendo assim, afirma o autor: "A força da magia não reside nas coisas" (Malinowski 1978, 299).

Já Radcliffe-Brown (2013) contrapôs a visão funcionalista de Malinowski, atentando-se para a questão dos símbolos segundo a noção de eficácia. Ao criticar uma tradição de estudos que, desde Frazer, estabeleceu diferenças conceituais entre magia e religião, Radcliffe-Brown considerou a práxis como a única linha divisória possível entre ambas as esferas e argumentou que a religião constrói relações de dependência dado que o êxito na vida cotidiana estaria atrelado aos rituais de culto à ancestralidade. Nesse sentido, o autor propõe que práticas rituais sejam estudadas não por sua finalidade, mas pelo significado que carregam.

Evans-Pritchard (2005), por sua vez, analisou o que ele denomina de magia ou bruxaria praticada entre os Azande – povo do Sudão – e, assim como Malinowski, também chamou a atenção para a presença da magia zande nas várias dimensões da vida nativa. Na visão do antropólogo, a bruxaria é um ato psíquico e não deve ser tomada na acepção de "mentalidade primitiva"; pelo contrário, Evans-Pritchard afirma que, por meio da bruxaria, os Azande exprimem um comportamento e um modo de pensar o mundo coerentes com um código próprio de moralidade.

Em suma, ainda que aspectos metodológicos tenham sido inovados por essa primeira geração de antropólogos, suas propostas de análise das práticas religiosas e/ou mágicas, cuja ênfase recaiu sobre o pensamento ou o significado das coisas, foram perpetuadas por gerações vindouras a exemplo de Geertz (1981). A meu ver, mesmo que tenham direcionado uma atenção às práticas nos diferentes contextos, aquilo que foi observado pelos pesquisadores acabou por ser descrito com base em um dos componentes do universo empírico: o discurso nativo.

Neste sentido, quando discursos nativos absolutizam a tessitura etnográfica, simplificam-se potencialidades analíticas, pois, ao ser interpelado pelo antropólogo, aquilo que o nativo diz não decorre pura e simplesmente de uma operação mental nem se restringe a oferecer um significado como se fosse produto pronto e embalado para divulgação. Além disso, reduzir as construções discursivas ao âmbito do significado das coisas acaba por suplantar a materialização das próprias coisas em imagens, sons, cheiros e corpos também presentes na empiria. A questão que se coloca é: como etnografar essas materialidades sem, ao fim e ao cabo, reduzir tudo à análise do discurso?

OUTRAS ABORDAGENS

Retomando a frase que inicia o artigo, a religião está presente em muitos lugares e, assim como ela aparece em templos ou livros "sagrados", não fica restrita a esses meios, pois também pode ser presenciada em fotografias, músicas, corpos, arquiteturas, comidas, festas, rádio, televisão e, mais recentemente, nas redes sociais onde muitas produções audiovisuais sobre religião são diariamente postadas. Como afirmei anteriormente, a despeito de práticas religiosas serem constituídas por formas materiais ou mídias, constato que essa materialidade ainda é pouco aproveitada como objeto de pesquisa por aqueles que investigam o assunto.

Mais recentemente, algumas novas vertentes no campo da antropologia começam a repropor esta metodologia clássica. Um grupo de antropólogos, que criou o projeto de pesquisa *Religious matters in an entangled world* –[5] iniciado em 2016 na Universidade de Utrecht, Holanda –, vem criticando a tradição acadêmica que se dedicou à questão religiosa. Ao valorizar um método que prioriza uma abordagem material da religião, esses cientistas compreendem a própria religião enquanto uma mídia que adquire presença na cena pública pela materialidade constitutiva de suas práticas: imagem, objeto, comida, corpo, som, aroma, arquitetura, etc. (Janeja 2016, Meyer 2019, Schlatmann 2017, Svasek & Meyer 2016, van de Port 2012).

De acordo com Birgit Meyer (2019), uma das coordenadoras do projeto, pelo método de estudos proposto contrariam-se as já estabelecidas teorias da comunicação, ampliando a noção de mídia para além do escopo tecnológico da fotografia, do cinema, do rádio e da televisão. Também se rompe com a tradição "mentalista" com base na qual o campo das humanidades, apoiando-se em abordagens semânticas e devedoras do Iluminismo, enfatizou o conteúdo e o significado das coisas, e fez crítica à religião segundo as noções de "ilusão fictícia" e "falsa consciência", como se percebe na embocadura teórica produzida por estudiosos como Feuerbach, Marx, Nietzsche e Freud.

5. Disponível em: https://religiousmatters.nl/.

Ainda na visão dos pesquisadores de Utrecht, esta tradição estabeleceu contraposições entre crença e significado, as quais supostamente revestem a imaterialidade do "espírito" por um lado, e questões que envolvem poder, práticas e materialidade por outro, reificando a ideia secularista mediante a qual a religião foi projetada para o âmbito da interiorização e do privado. Contrariamente a tal perspectiva, a proposta do *Religious matters in an entangled world* é exercer a crítica a um ponto de vista "de dentro", fazendo uso de uma metodologia que evidencie a agência dos corpos, das sensações compartilhadas e das emoções na construção de mundos.

A sedimentação da abordagem material resultou das inquietações de estudiosos que, ao pesquisarem contextos pós-coloniais e de diversidade religiosa, constataram uma presença da religião na vida pública e, no intuito de descrever e analisar essa presença, aproximaram a noção de mídia ao campo religioso a partir da percepção de um processo denominado por eles de "formação estética". Para chegar nesta formulação, os antropólogos partiram de seus respectivos campos de pesquisa. Meyer, por exemplo, percebeu uma proliferação de igrejas pentecostais e carismáticas no sul de Gana dos anos 1990 em diante.

Segundo a antropóloga, tais igrejas foram o resultado da formação de "comunidades religiosas midiatizadas" cujos atores, ao incorporarem mídias de massas audiovisuais em suas práticas, alcançaram uma visibilidade na cena pública. A noção de mídia, segundo Meyer, em vez de restringida aos já conhecidos meios eletrônicos, deve ser ampliada a fim de que se compreenda o lugar da dimensão material no campo da experiência religiosa, lugar esse que consiste em formas autorizadas de visibilidade da religião de acordo com arranjos políticos construídos histórica e contextualmente. É nessa linha de raciocínio que a autora considera a própria religião enquanto prática de mediação.

> Uma das vantagens da compreensão da religião como prática de mediação é a de que ela não mais toma as práticas, os objetos e outras formas através das quais se manifesta no mundo como secundárias às crenças, aos significados e aos valores, mas como formas necessárias por meio das quais o "além" torna-se acessível ou o "invisível" torna-se "aparente" (Meyer 2019, 209-210).

O pano de fundo do debate proposto por Meyer é a crítica à tradição, mencionada anteriormente, que concebeu a noção de matéria em contraposição a tudo aquilo que viria a ser identificado como religião. Enquanto conceito historicamente situado, matéria surgiu em oposição ao Deus da teologia cristã. Ademais, um campo de ideias construído em torno da iconoclastia, quando católicos e protestantes digladiaram-se na esteira

dos embates que culminaram no movimento da Reforma Protestante, não somente desmaterializou o estudo da religião como legou às ciências sociais um conjunto de categorias – totem, ídolo e fetiche – a partir do qual a intelectualidade, em nome da razão, promoveu uma separação entre pessoas e coisas. Conforme Meyer (2019, 88), "a defesa da materialidade indica a necessidade de prestar atenção urgente a um mundo de objetos real e material e a uma textura de experiência vivida e corporificada" (Meyer 2019, 88).

Em resumo, para os pesquisadores de Utrecht, a experiência vivida e corporificada decorre de materialidades que formam uma estética. Diferentemente da noção kantiana de belo, o sentido de estética por eles aludido remonta a Aristóteles que concebe estética de um ponto de vista sensorial ou enquanto sensação. Nesta chave analítica, retomando o caso da IURD, como dito anteriormente, as mídias materializaram a imagem de Edir Macedo, promovendo uma mediação entre a figura do pastor e o público da Universal através dos efeitos sensoriais que a própria imagem produz. Em outras palavras, mais do que um conceito, essa imagem é melhor traduzida como sensação fabricada e compartilhada por formas materiais que, juntas, convencionaram um estilo iurdiano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi discutido, cabe questionar como abordar a questão religiosa a partir de formas materiais ou mídias. Como não há uma resposta pronta, vários caminhos poderiam ser apontados, lembrando que, do ponto de vista antropológico e levando em consideração as propostas dos pesquisadores que interseccionam religião, mídia e formação de comunidades, caso de Birgit Meyer, a etnografia ainda é o dispositivo por meio do qual o exercício de descrever e analisar um conjunto de relações pode nos conduzir a desmontar lugares "já vistos" quando o tema pesquisado diz respeito à religião.

Como dito, os discursos dos atores religiosos bem como os significados que eles imprimem às práticas não devem ser o fio condutor da tessitura etnográfica. As próprias mídias passam a ocupar o lugar de destaque quando, a partir dos meios, imagens, sons, gestos, sabores e aromas produzem sensações compartilhadas por atores que fazem parte de uma determinada comunidade religiosa. Dessa maneira, a esfera simbólica não deve ser considerada como um dado, mas como fruto de um processo de fabricação – metáfora constantemente agenciada por Meyer – pois, segundo a antropóloga, o que passou a ser chamado de sagrado ou sobrenatural ou espiritual é uma dimensão fabricada por coisas que, por sua vez, tangem o campo sensorial daqueles que se relacionam com tal dimensão dentro de um processo de formação estética.

Em suma, mídias são materiais profícuos para construir hipóteses ou, até mesmo, etnografar o processo de formação da comunidade que se reúne em um conjunto de "templos sagrados" – a IURD – bem como as possíveis relações estabelecidas entre os atores religiosos e a figura de Edir Macedo. O aparato midiático da Universal revela como o marketing em torno da presença do pastor impacta na forma que os frequentadores da igreja exibem suas próprias trajetórias, por exemplo, em alguns comerciais da Rede Record de televisão: o modo sóbrio de vestir-se, a modulação no falar, a exposição das conquistas materiais a partir de uma situação trágica revertida por um "agraciamento divino", etc. Sendo assim, não somente a figura da liderança importa; a performance dos seus seguidores também se torna um material rico para a investigação.

Há muitos desafios a serem enfrentados quando se opta por uma abordagem material da religião posto que os interlocutores, caso pesquisem o tema sob um enfoque fenomenológico ou conceitual, certamente colocarão em cheque os argumentos e questionarão "afinal de contas, o que significa?". Se possíveis respostas a esse tipo de provocação não forem capazes de justificar que processos de significação, de crença ou de imaginação – como propôs Benedict Anderson (2008) – em hipótese alguma são suficientes para a formação de uma comunidade religiosa, certamente a dimensão material cairá por terra. Entretanto, se, em vez de ideias, sensações compartilhadas forem valorizadas, aí sim as próprias materialidades que fabricam tais sensações passarão a importar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Ronaldo de. 2009. *A Igreja Universal e seus demônios: um estudo etnográfico*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. 2008. São Paulo: Cia das Letras.

Brown , R. 2016. *Immigration, Integration and Ingestion: The Role of Food and Drink in Transnational Experience for North African Muslim Immigrants in Paris and Montréal*. PhD dissertation. Wilfrid Laurier University.

Camurça , Marcelo. 2020. "Igreja Universal do Reino de Deus: entre o 'plano de poder' e a lógica de minoria perseguida". In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 40(1): 43-66.

Durkheim , Émile. 1989. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Edições Paulinas.

Evans-Pritchard, E.E. 2005. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.

Fonteles, Heinrich Araújo. *Programa show da fé: um retrato da construção midiática da imagem religiosa evangélica*. São Paulo: UNIP, 2007.

Frazer, Sir James G. 1976. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (abridged ed.). London: The MacMillan Press.

Geertz, Clifford. 1981. *A interpretação das culturas*. São Paulo: LTC.

Gutierrez, Carlos. 2015. "Igreja Universal e política: controvérsia em torno do secularismo". In: P. Montero (org.). *Religiões e controvérsias públicas: experiências, práticas sociais e discursos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome; Campinas: Editora Unicamp.

Janeja, Manpreet K. 2016. "Rethinking Street Foods: Street Food Hospitality in Contemporary Calcutta". In *Food Hawkers: Selling in the Street from Antiquity to the Present*. London: Taylor and Francis, pp. 186-207.

Malinowski, Bronislaw. 1978. *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.

Mariano, Ricardo. 1999. *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*. São Paulo: Loyola.

Meyer, Birgit. 2019. *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Monte-Mór, Patrícia. 2005. "Religião e filmes documentários no Brasil". In: Revista Chilena de antropologia Visual, n. 5, pp. 133-142.

Oro, Ari Pedro. 2003. "A política da Igreja Universal e seus reflexos nos campos religioso e político brasileiros". *Revista Brasileira de Ciências Sociais RBCS*, vol. 18, nº 53: 53-69.

Ortiz, Renato. 2012. "As formas elementares da vida religiosa e as ciências sociais contemporâneas". In: *Lua Nova*, 87: 13-31.

Otto, Rudolf. 2007. *O sagrado*: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes.

Radcliffe-Brown, A. R. 2013. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. São Paulo: Vozes.

Rush, D. 2001. "Contemporary Vodun Arts of Ouidah, Benin". In: *African Arts*, *34*(4), 32–96.

Schlatmann, Annemeik. 2017. "Towards a United Shia Youth Community in the Netherlands; a 'Dutch' Muharram gathering". In: *Journal of Muslims in Europe*, 6(2): 260-276.

Soares, Luiz Eduardo. 1993. "A guerra dos pentecostais contra o afro-brasileiro: dimensões democráticas do conflito religioso no Brasil". *Comunicações do ISER*, nº 44: 43-50.

Svasek, Maruska e Meyer, Birgit. 2016. *Creativity in Transition: Politics and Aesthetics of Cultural Production across the Globe*. New York: Berghahn.

Tatum, B. 1997. *Jesus at the movies: guide to the first hundred years*. Santa Rosa: Polebridge Press.

Teixeira, Jacqueline Moraes. 2014. "Mídia e Performance de gênero na Igreja Universal: o desafio Godllywood". In: *Religião e Sociedade*, 34(2): 232-256.

Tylor, Edward B. 2016. *Primitive Culture Volume 1*. Nova York: Dover Publications.

Van de Port , Mattijs. 2012. "Candomblé em rosa, verde e preto: recriando a herança religiosa afro-brasileira na esfera pública de Salvador, na Bahia". In: *Debates do NER*, Porto Alegre, Ano 13, N. 22.

Walsh, F. 1996. *Sin and censorship: the Catholic Church and the motion picture industry*. New Haven/London: Yale University Press.

Weber, Max. 2004. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Cia das Letras.

Marcus Vinícius Barreto é Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Desde 2013, realiza pesquisa na área de Religiões Afro-Brasileiras. Atualmente, é membro do grupo de pesquisa "Antropologia e História das Religiões no Século XX: Teorias e Metodologias" (Universidade Federal de São Paulo/CNPq). E-mail: marcusrbarreto@yahoo.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 07/03/2021
Reapresentado em: 12/04/2021
Aprovado em: 29/04/2021

"ESTEJA PREPARADO PARA ATUAR COMO EU PEÇO" - INVASÕES DE DEVOÇÃO AFETIVA NA ATIVIDADE CÔMICA DE *THE SECOND SHEPHERD'S PLAY* E *SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT*

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185792

ELIZABETH FIELDS PERRY
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-2759-1384
Texas A&M University College Station, TX, Estados Unidos da América, 77840 - sallyr@tamu.edu

RESUMO
Partindo de uma investigação sobre as formas de oralidade na literatura devocional do inglês médio, ao final do século catorze e início do século quinze, este artigo explora as jornadas da devoção afetiva tanto no romance cortês como nas peças urbanas de ciclo. As formas tradicionais de compreensão das divisões entre os gêneros literários, meditativos e dramáticos, no inglês médio, foram superadas pela performatividade espiritual, convidando o público espectador/leitor a uma postura contemplativa. O Mestre dos Ciclos de Wakefield e o poeta de Gawain desenvolveram seus trabalhos cientes das críticas lolardas a respeito dos excessos da Igreja, e investiram em expressões pessoais de devoção interior, que foram popularizadas pelo trabalho de Nicholas Love e outros textos Cartusianos que lidavam com devoção popular. Ambas *The Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and the Green Knight* elaboram ambientes de agitação e redenção ao redor de seus personagens, levando o leitor à reflexão individual a respeito de sacramentos já bem conhecidos e de períodos do calendário católico.

PALAVRAS-CHAVE
Devoção afetiva;
Ciclos de mistérios;
Romance;
Devoção;
Performance.

ABSTRACT

Beginning with an investigation into forms of aurality used in late fourteenth and early fifteenth-century Middle English devotional literature, this article breaks down journeys of affective piety in both the courtly romance and urban cycle plays. Traditional understandings of genre divisions are super-ceded in the Middle English period by performative spirituality, and invocations to the audience/ reader to a contemplative posture. The Wakefield Master and the Gawain poet developed their work aware of the Lollard critiques of church excesses and invested in personal expressions of inward devotions which had been popularized in the work of Nicholas Love and other Carthusian texts dealing in popular piety. Both The Second Shepherd's Play and Sir Gawain and the Green Knight develop landscapes of upheaval and redemption around their characters, drawing the reader into individual reflection on well known sacraments and intervals of the church year.

ABSTRACT
Affective piety;
Cycle dramas;
Romance;
Devotion;
Performance.

INTRODUÇÃO

Uma nova investigação sobre a prevalência da devoção imaginativa e seus efeitos, não apenas para a configuração de uma elite espiritual, mas para a performance criativa da cultura medieval inglesa, exige que novas conexões sejam feitas entre os assuntos e os gêneros literários, meditativos e dramáticos, anteriormente classificados como um fenômeno isolado, na última parte da Idade Média Inglesa. Este artigo considera os vários materiais usados no período do Inglês Médio como textos tanto meditativos quanto dramáticos, propondo um estudo das tensões performativas e devocionais contidas em *The Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and the Green Knight*. Jessica Brantley, em seu trabalho pioneiro no *Carthusian Miscellany MS Adicional* 37049, examina a cultura de leitura medieval no interior de um ambiente religioso, onde o principal ato performativo deveria ocorrer por meio do "processo de compreensão do leitor" (Brantley 2007). Diversos manuscritos, através do processo de devoção imaginativa, assumem uma qualidade transformadora que os conecta tanto ao amplo entendimento do espetáculo como da cultura repetitiva de leitura medieval; esta, muitas vezes semipública[1].

Se confrontarmos estes textos, que o leitor contemporâneo normalmente imagina pertencerem a gêneros díspares, com a forma com que os manuscritos foram coletados, compartilhados e lidos para um público espiritual e leigo, tal distinção não faz mais sentido. Os diálogos presentes nos textos escritos eram, em vários momentos, repetidos individualmente, lidos em voz alta, em transmissão oral, ou apresentados de uma forma convencionalmente dramática em uma cena definida. Igualmente, a

1. Para uma investigação completa sobre os "meios vibrantes de criação espiritual" (Brantley), evidente em toda a cultura de leitura vernácula neste período, ver o capítulo de Brantley "The Performance of Reading" em *seu Reading the Wilderness*.

divisão moderna entre obras que devem ser examinadas em um contexto puramente espiritual e aquelas criadas por preocupações "seculares" não fazem sentido no vernáculo da Inglaterra do século XIV. Ainda que o leitor medieval se inclinasse mais para o "imaginativo" ou "devocional", a experiência da leitura criava uma oportunidade tanto de espetáculo quanto do que Brantley examina como a "influência do drama na retórica", onde as opiniões e posições variadas dos personagens são representados no ato da leitura (Brantley 2007). O drama como ferramenta retórica surge bastante óbvio nos vários julgamentos sobre "crime" e "perdão" que encerram o romance de Gawain. O mesmo ocorre com a performance do "falso presépio" em *The Second Shepherd's Play*, como um espetáculo a ser julgado frente à encenação da Encarnação.

Um exame do espetáculo e dos diálogos pedagógicos de Gawain junto às obras mais convencionalmente "teatrais" do Mestre Wakefield reconhece o leitor de então, treinado para encontrar na "leitura monástica e espetáculo cívico, meditação individual e adoração comunitária, poesia lírica e dramática" um meio de desenvolvimento imaginativo e espiritual (Brantley 2007). Mais do que uma comparação entre um exemplo de corte, ou "alto", da literatura vernácula que explora temas devocionais e um exemplo mais popular ou "baixo" demonstrado no drama cívico, este artigo mostra como a participação leiga e a exploração da devoção pessoal e cívica inspirou todos os modos criativos de produção em inglês medieval. Os fios que compõem a devoção afetiva vernácula, expressos em *The Mirrour of the Blessed Lyfe of Jesus Christ* (*Mirror*), do irmão cartuxo Nicholas Love, bem como as convenções e possibilidades delineadas pelo exame desses textos por meio da Teoria da Performance, tornam essas conexões explícitas. Não apenas os personagens, mas também o leitor, o espectador e o ouvinte desses textos vernáculos, por meio das cenas e das disputas apresentadas, realizam uma jornada de compreensão. O que se cria não é somente um espaço reimaginado, mas uma interioridade performada. A encenação, em ambas as obras, condensa o espaço, deslocando as jornadas do cotidiano para transformações mentais e espirituais. Ela reformula o tempo para se ajustar aos padrões cíclicos do calendário da igreja e subverte os padrões convencionais de poder e injustiça para permitir a invasão espantosa e transformadora da redenção.

NICHOLAS LOVE E O TEATRO DA DEVOÇÃO IMAGINATIVA

A casa religiosa dos cartuxos em *Mount Grace* se estabeleceu em meio à turbulência política do início do século XV, durante os últimos anos do reinado de Ricardo II, seguidos por sua derrubada e sucessão por Henrique IV (Tuck 1984). Nesta casa, Nicholas Love escreveu o que ele considerou uma tradução do *Speculum Vita Christi* de São Boaventura. Sua obra, mais uma interpretação e um comentário sobre Boaventura do que o que agora seria aceito como propriamente uma tradução, inclui uma definição da incrível

efusão de abordagens criativas para a devoção cristã que ocorriam então. Surgindo ao mesmo tempo que a heresia lolarda, *Mirror*, de Nicholas Love, usa tanto a escritura quanto as orações comuns às práticas católicas[2] do inglês médio, demonstrando as maneiras pelas quais o leitor leigo devoto poderia manter próximas as palavras e ações salvadoras de Cristo. Love pretendia contemplar um sistema devocional leigo, que colocava uma ênfase cada vez maior na palavra de Cristo como central para abordar os mistérios e sacramentos.

A virada do século XV representou um período de intensa turbulência religiosa e política que afetou a vida e as práticas religiosas das pessoas comuns. A lolardia não apenas atraiu vários seguidores das classes média e baixa, de ambos os sexos, mas também abordou, em uma ampla variedade de textos vernáculos, muitas das críticas feitas no cotidiano, frequentemente censuradas. Love reflete sobre os evangelhos para abordar a controvérsia dos leitores leigos das escrituras. Ele apresenta a atividade de Cristo na terra, sua humanidade, como um presente para a comunidade cristã, através da "þe precious drinke of his / holi gospel, with þe which aftur he conforted alle holi chirch & aȝeynus þe venyme of diuerse heretiks"[3] (Love 149). Love responde à crescente necessidade da população leiga de se envolver com as escrituras e com a prática devocional além da participação na missa. Seu Mirror não estava separado dos mesmos desejos espirituais que inicialmente criaram os princípios da heresia lolarda[4]. Como explica Ian Levy, John Wyclif, o teólogo de quem se originaram muitas das crenças centrais do que é tradicionalmente considerado lolardiano, desenvolveu sua teologia de consubstanciação a partir de um desejo sincero de se engajar novamente com a Palavra assim como via nas escrituras. Entretanto, ele escreveu seus tratados em uma época em que as fronteiras da ortodoxia estavam sendo empurradas para um parâmetro historicamente estreito. Aquilo que Wyclif via como sendo sua resistência conservadora contra interpretações marginais das escrituras foi considerado, logo após sua morte, uma teologia herética (Levy 2003). Nessa circunstância, a variedade de poesias vernaculares que refletiam especificamente sobre temas devocionais oferece um retrato fascinante

2. Faço uso intencional do "c" minúsculo em "católico" ao longo de toda a minha discussão para direcionar a leitura ao que é universal ou padrão na prática cristã, em vez da designação da denominação católica específica pós-Reforma.
3. "The precious drink of his holy Gospel, with which he comforted the whole of his holy Church afterwards and with which he protected it against the venom of various heretics"/"A preciosa bebida de seu santo Evangelho, com a qual ele consolou toda a sua Igreja e a protegeu contra o veneno de vários hereges" (As traduções do inglês médio para o inglês moderno foram feitas por mim, com a ajuda do 'The Middle English Compendium' https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/dictionary. Para esta versão em português, a tradução foi feita a partir do inglês moderno, priorizando mais a mensagem do que a forma. Os trechos em português poderão ser encontrados nas notas de rodapé dos trechos referentes, sucedendo a tradução para o inglês moderno.).
4. O exemplo mais óbvio de como a prática da devoção afetiva poderia ser confundida ou percebida como lolardia está na vida de Margery Kempe e nas frequentes acusações de "pregação" que perseguiam sua devoção penitencial.

de como a cultura religiosa foi recebida e executada no Inglês Médio do final do século XIV.

Como ilustra Gail Gibson em seu exame da cultura material de East Anglia, a devoção afetiva, o ato de devoção que impunha um envolvimento direto com a história dos evangelhos, a fim de se aproximar de uma compreensão da enormidade de Deus, perfurou todas as classes da sociedade ao final do século XIV. Como resposta a uma "crescente autoconsciência inglesa – cívico-nacional e pessoal" (Gibson 1989), mais obras destinadas à devoção privada, como o *Mirror* de Love, passaram a circular no vernáculo. A obra de Love atribui cenas da vida e narrativas de exemplo do caráter de Cristo a dias da semana, como um padrão para os crentes dividirem sua própria prática espiritual "as in liknes & onlich as a manere of parable & deuoute ymaginacion, stiryng man to loue god souerely for his grete mercy to man & hus endless gudnes"[5] (Love 9). A imaginação devota permeava grande parte da prática cristã naquela época. Simultaneamente, os centros urbanos em transformação tornaram-se locações sazonais para uma variedade de abordagens criativas da narrativa bíblica, na forma de ciclos de mistérios. Vários desses ciclos foram preservados e demonstram manuseio criativo, amplo e frequentemente subversivo de assuntos espirituais. O trabalho do Mestre Wakefield ilustra um tratamento brilhante das realidades sociais e fornece uma interpretação criativa de como o poder de manifestar a vida de Cristo pode se inserir e transformar a experiência vivida.

Nicholas Love, ao discutir sobre o jejum de Cristo no deserto, incita seus seguidores a exercícios contemplativos longe das multidões e da pressão da sociedade. Ele diz que, a fim de estar espiritualmente posicionado para ver Deus, o leitor devoto deve ""go in to solitary place, & in als miche as þou maist, sauyng þin astate, fle þe cumpanye of fleshly men... Fil not þin eyen and þin eres with veyn fantasies"[6] (Love 72). O *Mirror* de Love convida seus leitores a participarem da ação do evangelho começando por associações à vida de então. As fantasias e o cenário cômico e artificial que dão início a *The Second Shepherd's Play* podem parecer uma distração num contexto de crescimento espiritual, mas a comédia se reporta ao cerne da prática devocional imaginativa. A apreciação grosseira das questões de então imagina um cenário em que os milagres da encarnação e do nascimento de Cristo realizam uma invasão profunda.

5. "As in a likeness and solely in the form of parable and devout imagination, stirring men to love God chiefly for His great mercy to humankind and His endless goodness"/"Como em semelhança e unicamente na forma de parábola e imaginação devota, incitando os homens a amar a Deus principalmente por Sua grande misericórdia para com a humanidade e Sua infinita bondade".
6. "Go into a solitary place, and in as much as you may, considering your condition, flee the company of men... Do not fill your eyes and ears with vain (useless) fantasies" / "Ir a um lugar solitário, e tanto quanto puder, considerando sua condição, fugir da companhia dos homens ... Não encha seus olhos e ouvidos com fantasias vãs (inúteis).".

O apelo popular da devoção imaginativa não se limitou apenas aos dramas cívicos destinados a um público comum e majoritariamente analfabeto. Enquanto as peças de mistério deveriam ser consumidas por um público geral majoritariamente analfabeto, os gestos do romance cortês de *Sir Gawain and the Green Knight* imaginam um público diferente. O poeta Gawain demonstra um conforto com a vida na corte e um fascínio pela ornamentação que remonta a uma conexão próxima com a corte de Ricardo II. No entanto, o arco cômico da peça e do romance, e o envolvimento de ambas as obras com espaços físicos e espirituais, demonstram o uso de "estados liminares provocados por alguns tipos de rituais" (Suydam 1999). A liminaridade de ambas as obras permite que os devotos se envolvam nessas obras tanto em nível criativo quanto penitencial. Por este motivo, vale a pena examinar o romance de Sir Gawain e a obra do Mestre Wakefield em comunicação um com o outro.

Embora existam semelhanças entre as interpretações criativas que Love faz dos textos bíblicos em *Mirror* e as interpretações mais amplas fornecidas na obra do Mestre Wakefield, o romance *Sir Gawain and the Green Knight*, que se preocupa com questões sobre os sacramentos, é, antes, um romance cortês. O poeta Gawain é bem versado no mundo da caça, dos banquetes e da conduta cavalheiresca, um mundo agitado e "carnal" onde Gawain empreende uma busca que se inicia na seara do amor cortês e termina na discussão espiritual. Christine Chism apresenta um argumento convincente de que o impulso principal de muitas das ações de Gawain demonstra as armadilhas potenciais do aumento da centralização da corte ricardiana. No entanto, a súbita virada cômica sobre os assuntos sérios do pecado e da penitência não estão apenas a serviço de um final feliz. As conexões entre as duas obras tornam-se mais óbvias se forem movidas para fora do contexto do gênero e para um estudo dos aspectos performativos incorporados em cada texto.

MODELANDO A DEVOÇÃO ADEQUADA EM EXIBIÇÃO EXTERNA E PERFORMANCE INTERNA

A prática da devoção afetiva e da expressão mística não deve ser confundida com falta de sinceridade na adoração ou crença. Os estudos da performance fornecem uma chave para lidar com a crítica de que a adoração realizada "conota uma ilusão ou um espetáculo que levanta suspeitas (não admirações) na audiência" (Pitches 2011). Não há nada inatamente artificial no desempenho ou na prática de princípios ou crenças espirituais. A realização de atos de devoção imaginativa pode criar um espaço natural através do qual o devoto se imagina deslocando-se das ações que confinam a realidade da experiência vivida, que é mais bem ilustrada pelo estreitamento entre tempo e pobreza em *The Second Shepherds' Play*, ou pelos códigos e convenções cavalheirescas do gênero de romance visto em

Sir Gawain and The Green Knight, para uma compreensão mais completa das ações salvadoras do evangelho.

O Mestre Wakefield, em sua curta peça, está igualmente envolvido com as interações entre a devoção interior e a performance exterior. Enquanto eles estão debatendo a duplicidade de seu companheiro ladrão de ovelhas, Mak, os pastores na peça do Mestre Wakefield fazem uma observação convincente sobre a aparência que os enganos podem assumir. Mak se distingue por seu casaco de pele de lobo. Coll observa que tal vestimenta é comum hoje em dia, como "so are many hapt, Now namely within" (Second Shepherd's 532-533). A vestimenta externa de Mak, seu adereço, oferece ao público de *The Second Shepherd's Play* uma breve mas completa introdução à sua vida interior. Sua pele de lobo, interna e externamente, dá ao público uma dica de que suas intenções sempre estarão em contraste com as falsas impressões que ele tenta passar, primeiro como um "sond from a greatt lordying"[7] (Second Shepherd's 294), e depois como um amigo piedoso dos pastores, tagarelando em pseudo-latim. A análise de Edminster sobre as tensões subversivas e anticlericais no trabalho do Mestre Wakefield destaca a aparência da pele de lobo de Mak e o comentário do pastor sobre ela como um exemplo "comum entre os lolardos ... o público teria entendido os temas pastorais como uma metáfora para comentar sobre o clero" (Edminster 2005). A atuação de Mak ao fingir sua intenção benigna acrescenta sentido a suas armadilhas de pele de lobo e sugere uma questão mais ampla sobre o que significa incorporar uma prática clerical ruim. Guevara, ao discutir seu corpo no ato da performance, explica que não pode pensar em si mesmo apenas como uma individualidade única, mas deve imaginar "uma tensão inegável entre a inscrição ideológica do corpo e o corpo como uma entidade vivida" (Guevara 2011), Mak incorpora sua corrupção pessoal e simbólica de um modo que aponta para uma redenção de ambos os aspectos de seu personagem.

Os dons apresentados ao menino Jesus em *The Second Shepherd's Play* podem parecer estranhos, assim como o inesperado salto do pastor para uma compreensão da gravidade do que foi revelado a eles. Afinal, em uma janela de tempo dramático absurdamente curta, eles passam de reclamações sobre como estão "doloridos" e desarticulados depois de espancar Mak, o ladrão de ovelhas, a posturas comuns a qualquer um que já tenha visto um pastor em um cartão ou em um presépio. A reação deles ao ver o menino Jesus é uma reversão completa da linguagem anti-criança e anti-família que dominou a farsa da primeira metade da peça. Em sua análise sobre a natureza subversiva de *The Second Shepherd's Play*, Edminster identifica as visões sobre casamento e parto contidas na obra, elementos-chave para a história da encarnação de Cristo, como sendo opressoras até que a tensão do drama seja quebrada pela farsa.

7. "A great lord's agent"/ "Um grande agente do senhor".

Edminster vê a opressão de Coll sob as novas práticas aristocráticas de confinamento como comparável à situação de Daw e de Mak, como um marido "forçado pelo abraço sexual de sua esposa e obrigado a cuidar dos filhos" (Edminster 2005). A reclamação de Daw inclui um aviso sobre o fim que terá seu destino ser dele, presumivelmente porque agora ele está sujeito a tomar decisões em consideração por sua família. Ele avisa aos rapazes ""of wowyng, / For God that you bogh t, / Be well war of wedyng"[8] (Second Shepherd's, 131-133). Mak leva esta reclamação ao extremo quando anuncia que sua situação lamentável vem principalmente de uma esposa que "ilk yere that commys to man/ She bryngys furth a lakan, /And som yeres two"[9] (Second Shepherd's 349-351). Os bebês são um peso para Mak, o que o leva ao ato de encenar sua paródia da encarnação. Na leitura de Rick Bowers, o papel de Mak é como uma figura de desgraça e carnaval. Ao entrar em contato com o mistério da natividade, ele inadvertidamente agiu "dentro de uma economia paródica de roubo sagrado e restituição sagrada ... indo além do fisicamente imediato para o transcendente" (Bowers 2002). A disputa dos pastores com Mak anuncia ao público da peça que o status quo apresentado nas reclamações de abertura está prestes a ser derrubado e renegociado.

O primeiro pastor, Coll, demonstra domínio do complexo mistério que tem pela frente ao se dirigir ao menino Jesus. Ele cumprimenta o bebê com um reconhecimento de que ele é a Divindade que "has waryd, I weyne, / The warlo so wylde;/ The fals gyler of teyn"[10] ("Second Shepherds '1028-1030"). Ele então equilibra facilmente este pronunciamento solene e alegre da incrível majestade de Cristo com o simples deleite simpático em ver um bebê feliz, observando "[l]o, he laghys, my swetyng"[11] (Segundo Shepherd's '1035). As mudanças e equilíbrios em *Second Shepherd's Play* são notáveis, mesmo dentro do gênero da peça de mistério. Liam Purdon comenta sobre como "[Second Shepherd's] sugere ... que a condição metafísica qualitativa da mente pastoral - que é a condição da mente da figura do homem comum local - deve primeiro considerar se, para apreciar plenamente a experiência de Deus na Natividade, impera ser cognitivamente "sacerdotal" (Purdon 2003). Essa leitura sugere a profundidade com a qual o dramaturgo estava disposto a se envolver nas apresentações de devoção imaginativa. Os pastores ativos e trabalhadores descobrem que sua realidade mundana e difícil foi deslocada pelo nascimento de Cristo e demonstram qual deve ser a resposta adequada a essa mudança. Ao reconhecer a majestade e a humanidade no menino Jesus, os pastores adotam a postura adequada

8. "Beware (stand well clear) of a wedding" / "Cuidado (fique bem afastado) de um casamento".
9. "Every year that passes she bears another baby and some years, two." / "A cada ano que passa, ela dá à luz outro bebê e alguns anos, dois".
10. "I know has battled, the wild warlock (Satan), who beguiles men" / "Eu sei que lutou, o feiticeiro selvagem (Satanás), que engana os homens".
11. "Look, he laughs, my sweetheart" / "Olha, ele ri, minha querida".

para abordar o mistério da encarnação: um modelo que pode ser imitado na devoção regular de outros "homens comuns".

Leprow, discutindo a ortodoxia defensiva dos ciclos de mistério do norte, argumenta que o Mestre Wakefield define a ação da peça de modo que "[os pastores] também sejam pastores clericais em potencial" (Leprow, 1990). No entanto, suas ações e posturas enfatizam mais o potencial "pastoral" ou de liderança desses modelos dramáticos do que um papel "clerical" estrito da maneira que Leprow sugere. Os pastores tentam e não conseguem imitar a canção dada a eles pelo mensageiro angelical. Seu papel, o papel de seu público, não é substituir as maravilhas espirituais que foram imitadas no palco. Em vez disso, os pastores inspiram uns aos outros e a todo seu público para irem imediatamente à procura do maravilhoso. Os pastores são fundamentados em sua natureza humana. Portanto, seus atos podem ser imitados. Aqueles que interagem com a atuação em *Second Shepherd's Play* não precisam ser como sacerdotes para experimentar a intersecção de Deus com o espaço mundano e com o tempo linear.

O resgate da vida laica como um lugar que inspira a devoção imaginativa está presente tanto no romance do poeta Gawain quanto na farsa de *The Second Shepherd's Play*. O papel de Gawain como um cavaleiro cavalheiresco em uma lenda arturiana nos apresenta um modelo fornecido no *Mirrour of the Blessed Lyfe* sobre como o leigo ativo poderia aprimorar sua prática devocional. Em vez de distinguir as vocações ativas e contemplativas como vocações separadas, como é repetido em vários textos místicos vernáculos da época[12], Love fala sobre a possibilidade da vida ativa levar à experiência contemplativa, até mesmo de se misturar a ela. Ele imagina seu público vernáculo, "lewde men & women & hem that bene of symple undirstondyng"[13] (Love 10), como pessoas capazes de se envolver com os mistérios do evangelho, mantendo os temas narrativos perto de si por meio de instruções guiadas[14]. Em seu exame de Maria e Marta como modelos para a vida contemplativa e ativa, Love aponta para a vida ativa como um processo que deve começar com o espírito desejoso de praticar "wiþdrawing fro vices & profetyng in vertues"[15] (Love 120). O Gawain que encontramos no início de *Sir Gawain and The Green Knight* parece fornecer

12. Ver a obra *Cloud of Unknowing* para uma descrição da vocação contemplativa como separada não apenas da vida ativa, mas das ferramentas devocionais imaginativas empregadas por Love, em direção a um esvaziamento de si mesmo para todos os estímulos, a não ser a presença de Deus.
13. "Lewd (common or unlearned) men and women and those that are of simple understanding" / "Homens e mulheres lascivos (comuns ou iletrados) e aqueles que são de compreensão simples".
14. A primeira invocação de Love, emprestada de Boaventura, é para Santa Cecília, que se diz ter mantido o evangelho perto de seu peito: uma imagem evocativa considerando os retratos voltados para dentro mantidos perto de Sir Gawain.
15. "Withdrawing from vices and prospering in virtues" / "Afastando-se dos vícios e prosperando nas virtudes".

um excelente modelo para um cavaleiro que, de uma vida religiosa e ativa, deu os primeiros passos em direção a considerações mais contemplativas.

O modelo de vida ativa virtuosa apresentado em Sir Gawain parece ser o do cortesão virtuoso. O poeta Gawain descreve seu protagonista como um herói ideal, ilustrando sua disposição de prestar serviço a seu rei, implorando ao constrangido e desafiado Arthur que "this melly might be myne"[16] (Sggk 342). Christine Chism defende especialmente o papel de Gawain como uma representação da mudança do papel da nobreza sob Ricardo II. À medida que a corte ricardiana se tornava uma entidade mais centralizada, a posição de Gawain como "um cortesão que extrai seu poder direta e exclusivamente da generosidade do rei" (Chism 2002) ganha importância para os leitores de corte do poeta. A importância da devoção pessoal da corte de Ricardo II foi documentada pelo aumento das casas Cartuxas e pelas práticas de penitência pessoal registradas. Em *Lollard Knights and Carthusian Monks*, Tuck conclui que, ao contrário da suspeita de que a corte ricardiana era um viveiro de práticas heréticas, as características que os cavaleiros da corte tiraram do Lollardismo estavam mais de acordo com a mesma tendência de devoção pessoal refletida no *Mirror* de Love e em outras obras de devoção vernácula focadas na postura do indivíduo ao contemplar o divino. A tendência que Tuck vê na corte de Richard foi um momento em direção às "atitudes devocionais e moralistas dos primeiros lolardos, em vez dos ensinamentos mais especificamente anti-sacramentais, anti-hierárquicos e pacifistas..." (Tuck 1984). Usando esse modelo, Gawain atua como um substituto perfeito para o cortesão devoto que dominava a corte ricardiana.

O papel da devoção desempenhada dentro da narrativa de *Sir Gawain and The Green Knight* complica-se quando combinado com a concepção de cavalheirismo, tanto performada e quanto percebida, do poeta Gawain. Gawain se delineia por suas virtudes morais e cavalheirescas. Seu comportamento cavalheiresco é apresentado como tendo origem nos valores religiosos ilustrados por sinais externos de devoção popular. O leitor é informado sobre como a fidelidade estelar de Gawain e sua servidão ao monarca são baseados em "alle his afyaunce upon folde was in the/ fyve wonundes/ that Cryst kaght on the croys, as the crede tells"[17] (Sggk 642-644). O leitor é atraído para os sinais, preparado para a questão de como os símbolos externos de Gawain correspondem à sua alma interna. Essa exploração gradual de um símbolo é comparável à maneira pela qual Love escolhia quebrar um tema narrativo de uma porção selecionada da

16. "This could be my task" / "Esta poderia ser a minha tarefa".
17. "All his thoughts in this earth were on the five wounds that Christ received on the cross as the Creed (the Gospel) says" / "Todos os seus pensamentos nesta terra estavam nas cinco feridas que Cristo recebeu na cruz, como diz o Credo (o Evangelho)".

Bíblia em elementos comparativos[18]. Como Love, o poeta Gawain lida com as escrituras de uma maneira criativa e adaptativa, em uma leitura não por interpretação estrita, mas como uma orientação por meio de temas espirituais distintos. Ao discutir como o poeta Gawain usa sua teologia, particularmente em *Pearl* e seus tratados sobre *Patience* e *Cleanliness*, Richard Newhauser nota semelhanças com Nicholas Love na maneira como ele "comprimia o texto onde necessário, ou rearranjava passagens para criar temas e narrativas" (Newhauser 1962). Gawain demonstra que seu personagem assumirá o projeto, descrito por Love, de se mover através da vida ativa em direção a Cristo.

A sombra decorativa do drama romântico torna-se perceptível à medida que o poeta Gawain explora seus temas. A busca abreviada à qual o poeta se lança não é composta por uma série de aventuras mágicas, mas leva o cavaleiro "para Northe Wales / alle the iles of Anglessay em lyft he holdes"[19] (Sggk 696-698), cruzando uma paisagem familiar aos leitores originais do poema como um lugar selvagem no centro de um conflito contemporâneo no qual "a pequena nobreza local estava em um fogo cruzado quando se tratava de expandir a influência real" (Chism 2002). Neste cenário realista, Gawain não tem culpa pela forma externalizada com que agiu durante sua estada em Bertilak. Quando seu jogo com a esposa de Bertilak passa a representar maiores tentações e apostas, Gawain muda o jogo com Bertilak para um retorno de beijos dados; sua pressa em cumprir parte da barganha acordada serve para "indicar a consciência culpada de Gawain" (Haines 1982). Contanto que ele possa obedecer às restrições das regras do jogo, Gawain pode adiar a tomada de qualquer ação, seja em relação a um caso com sua anfitriã, seja para impedir seus avanços. Sua atuação como convidado também lhe permite adiar qualquer exame sério do que suas interações com a esposa de Bertilak significam para seu sentimento interior ou essência, como um modelo de cavaleiro cristão.

Como DS Brewer explica em sua introdução ao *Companion to the Gawain Poet*, a paisagem literária do inglês médio não permite a distinção entre o religioso e o secular. O poeta demonstra o personagem de Gawain como uma ilustração de como as armadilhas externas da cavalaria podem ser o início de uma jornada em direção a posições contemplativas. Sua aparência externa sugere um desejo de perfeição interna. Somos informados de que seu escudo voltado para fora, exibindo o pentagrama, protege uma imagem interna de "hende heven quene... that quen he blusched therto

18. Por exemplo, o capítulo de Love sobre a Anunciação inclui uma divisão de cada linha da oração da Ave-Maria em uma meditação sobre como cada aspecto do discurso sinaliza o mistério de Cristo se tornar homem por meio de Maria, o que é acarretado pela bem-aventurança e o poder da oração intercessora.
19. "Into Northern Wales, keeping the isles of Anglesey on his left" "No norte do País de Gales, mantendo as ilhas de Anglesey à sua esquerda".

his belde never payred”[20] (Sggk 647 e 650). Gawain leva essa imagem a sério. Em sua busca abreviada pelos desertos familiares, ele ora, em sua confusão, para Cristo “and Mary, that is myldest morder so dere, / of sum herber ther heghly I myght here masse”[21] (Sggk 754-755). Enquanto Gawain acredita que está meramente imitando os modelos dados a ele pela prática espiritual adequada, e ilustra suas crenças em sua insígnia pessoal, sua atuação o torna um modelo para os cavaleiros e cortesãos que leem seu romance. Em seu estudo sobre os temas penitenciais em romances menos conhecidos, Hopkins ilustra como “temência e devoção são constantemente encontrados e referidos como qualidades essenciais para um cavaleiro” (Hopkins 1990). O corpo em que Gawain habita é aquele com o qual o público letrado da corte pode se identificar, mas sua transição descreve um movimento matizado em direção a atos de performance devocional.

Se a autoridade de Arthur deve servir como espelho para Ricardo II, é importante ver quais consequências uma história de penitência pode ter sobre uma audiência de corte. O comportamento de “sumquat childgered”[22] de Arthur - exigindo a aventura que convocou o Cavaleiro Verde para propor seu jogo perigoso, enlouquecendo-o quando levemente insultado fazendo com que ele tenha que ser controlado por um de seus cavaleiros -, tem consequências extremas para todos. Como Haines explica, o fato de Arthur ser chamado e atender a uma missão que é, em última análise, uma missão penitencial “torna difícil para os membros da corte, como vimos, de evitar sua culpa” (Haines 1982). Por mais que Gawain represente um “leitor substituto do Poema” sob as tensões da devoção afetiva (Cooper, 1999), ele é imediatamente trazido para representar a corte de Camelot nos confins selvagens da missão do romance. O leitor trazido nessa jornada pela leitura do romance entenderia o peso da representação que Gawain carrega consigo dentro de um romance cortês; ele nunca pode ser apenas um cavaleiro em uma busca pessoal. Os passos de Gawain como um cavaleiro penitencial tornam-se essenciais para o que acontecerá com a imaginária corte de Camelot e os leitores de romances aristocráticos dentro da corte de Richard.

A tensão no romance de *Sir Gawain and the Green Knight* é revelada no movimento que Gawain realiza, das formas ativas de devoção à compreensão real da Divindade. O corpo de Gawain, suas belas características, sua armadura carregada de significado e os discursos que ele faz funcionam como ideais de qualidades essenciais, e ainda assim ele não obteve as

20. “The fair queen of heaven... since he regarded that queen, his courage never failed” / “A bela rainha do céu ... desde que ele mirou aquela rainha, sua coragem nunca falhou”.
21. “And Mary that is the dearest and mildest mother, I might here have a measure of your heavenly help” / “E Maria, a mãe mais querida e meiga, eu poderia ter aqui um pouco da sua ajuda celestial”.
22. “Playful with a sense of childishness” / “Brincalhão com senso de infantilidade”.

diretrizes de sua missão. Seu significado é revelado quando Gawain parte para Hautdesert e passa a atuar em uma nova corte sob restrições de penitência. O poeta Gawain nos permite saber da jornada espiritual pela qual Gawain passará quando a corte de Bertilak o informa "this penance now ye take/ and eft hit schal amend"[23] (Sggk 897-898). Gawain se contorce para desempenhar seu papel de penitente para que o poeta possa ilustrar como seus leitores podem incorporar melhor a mesma posição. Como Guevara descreve, o achatamento da realidade externa e interna é essencial para uma performance eficaz. As experiências vividas e as posições corporificadas na sociedade "fazem parte de uma continuidade dentro do meu corpo... e todas ocupam algum processo semelhante" (Guevara 2011). O movimento corporificado de Gawain em seu romance se dá no sentido de reconciliar sua performance externa a uma realidade interna de devoção. Se ele ainda está agindo como um cortesão, então a presença de Gawain em Hautdesert, e seu subsequente mergulho no diálogo da narrativa sobre ações penitenciais, têm tudo a ver com a corte que ele representa. Como Chism argumenta em seu exame das realidades políticas que inspiraram o poeta Gawain, a luta pela identidade de Camelot e de seus vizinhos à luz de uma corte em consolidação significa que Gawain está "reduzido a um menino de recados" (Chism 2002). Se visto pelas lentes da devoção afetiva, no entanto, o papel de Gawain como intermediário é muito mais significativo. Ele atua como um representante de todos aqueles feitos para encarnar a postura de penitência.

ATRAVESSANDO ESPAÇO E TEMPO NO PALCO ESPIRITUAL

O elemento mais importante da devoção imaginativa, conforme descrito no tratado de Love, é a capacidade dos devotos de se colocarem na mente do material devocional com o qual estão trabalhando. O objetivo de uma postura criativa e afetiva é experimentar uma revelação na presença de Deus fora dos limites do tempo linear e antropocêntrico *Mirror*, de Love, apresenta as cenas de suas meditações diárias sobre a vida de Cristo, para que seus leitores se sintam conectados aos mistérios espirituais manifestados em atividades mundanas compartilhadas com as figuras humanas de Jesus e sua família. As concepções humanas de tempo são postas de lado em favor de um arco narrativo cíclico e espacial, com a salvação da humanidade por Deus como um tema central apresentado e representado ao longo do ano cristão. Tanto a peça *The Second Shepherd* quanto *Sir Gawain and The Green Knight* acontecem à época do Natal. A estação estéril e morta do calendário natural é também uma estação carregada com o mistério da Encarnação no ciclo devocional cristão; uma estação de devoção que leva às festas, sinalizando um "Ano Novo" e uma oportunidade para transformação. Personagens atraídos para este cenário medieval da época do Natal estão lidando com uma paisagem

23. "You undertake this penance now, and it will serve afterwards" / "Você cumpre esta penitência agora, e ela lhe servirá depois"

simbólica de várias camadas e naturalmente enfrentam jornadas que os levam ao mistério divino.

Em sua coleção inovadora de ensaios sobre as práticas performáticas medievais tardias de misticismo e devoção, Suydam aponta que as tradições litúrgicas da missa medieval são fundamentais para compreender como "os três elementos do ritual religioso - espaço, tempo e história - encontraram sua expressão mais proeminente" (Suydam 1999). O espaço que a ação de *The Second Shepherd's Play* ocupa cria um achatamento da experiência, onde a ação da farsa com a ovelha roubada ocorre no mesmo lugar onde Cristo nasceu. A peça também manipula o tempo histórico, comprimindo a performance do passado bíblico e o reconhecimento do presente medieval na escala de tempo cíclica e redentora da história cristã. O espaço fornecido dentro das convenções do drama medieval tardio cria um ambiente fecundo para expor questões espirituais ao seu público.

O Mestre Wakefield usa métodos semelhantes aos empregados por Love em *Mirror* para identificar ações e eventos da Natividade, a fim de ajudar o público de *The Second Shepherd`s Play* a se aproximar do significado dos eventos descritos. Cada um dos pastores inicia suas queixas sobre a condição de vida dos homens trabalhadores com um pronunciamento a respeito de uma paisagem e um clima bem conhecidos por um público no norte da Inglaterra à época do Natal. Seu diálogo cria um cenário para a qual o público pode facilmente se transportar em sua imaginação. Os ventos e chuvas na planície de Belém "ar spytus... and the frostys so hydus"[24] (The Second Shepherd's Play 83-85) refletindo uma paisagem semelhante ao que Love aponta em sua descrição da natividade[25]. Cristo escolheu nascer em ""þe tyme þat was most noyus and hard, as þe cold wyntour"26 (Love 38) como um gesto para os erros do mundo pelos quais se deve fazer penitência. Na realidade, o tempo frio em *The Second Shepherd's Play* atua como um prelúdio para uma série de relações sociais fragmentadas que seriam imediatamente reconhecíveis ao seu público. Os pastores fazem juramentos por "nossa senhora" e preocupam-se que os atos contemporâneos de confinamento os tenham tornado "nerehandys / oute of the doore"[27] (Second Shepherd's Play, 16-17). O frio do inverno em Belém e as condições de trabalho inóspitas que os pastores enfrentam sinalizam ao público que eles estão caminhando em um território familiar enquanto a comédia avança para Belém.

24. "Are spiteful... and the frosts so hideous" / "São rancorosos ... e as geadas tão horríveis".
25. Usado como ilustração das circunstâncias humildes em que a Divindade escolheu se tornar um homem e invocar devoção por Jesus e sua mãe.
26. "The time that was the most harmful and hard, as the cold of winter." / "Na época mais dolorosa e difícil, como o frio do inverno".
27. "Nearly out of doors (homeless)" / "Quase fora de casa (sem-teto)".

A paisagem de inverno que irrita os personagens em *The Second Shepherd's Play* também cria uma poderosa metáfora do nascimento de Cristo como uma invasão que altera a realidade no tempo vivido. Rick Bowers nota que o frio de que os pastores reclamam demonstra a frieza em seus relacionamentos uns com os outros e com sua comunidade. As porções encenadas da experiência dos pastores, de acordo com Bowers, ilustram "um mundo desesperado por uma intervenção da graça cósmica" (Bowers 2002). Como Liam Purdon observa em seu exame da área ao redor de Townley, onde o Mestre Wakefield apresentou suas peças, os entendimentos sobre o valor espiritual do trabalho, sobre uma "dignidade psíquica para o trabalho, bem como para as coisas usadas para facilitar o trabalho" foram elevados pelas pessoas comuns que desejavam realizar a prática espiritual em suas experiências vividas (Purdon 2003). Esta é uma tendência semelhante àquela que Nicholas Love ilustra em todo o *Mirror*, em sua preocupação com o trabalho e a vida ativa principalmente de Cristo e Maria; mas também ao retratar Marta, a irmã de Lázaro, como um modelo digno de incorporar a devoção à experiência ativa. A compreensão moderna de como o teatro é encenado e estruturado ajuda a ilustrar como as tensões espirituais e econômicas em *The Second Shepherd's Play* são introduzidas, subvertidas e, em seguida, redimidas. Apresentar a injustiça vivida em um espaço teatral aberto e mutável permite que os atores, na obra do Mestre Wakefield, "combatam não apenas a rigidez dos ambientes construídos, mas também os poderes que os moldam" (Hannah 2011). O uso do espaço frio e árido do trabalho de então, onde a dignidade espiritual está ameaçada pela consolidação de terras e abuso do trabalho pela aristocracia local, permite que seu público veja o milagre da encarnação invadindo sua realidade vivida.

A progressão dos personagens e da narrativa presente em *Sir Gawain and the Green Knight* e em *The Second Shepherd's Play* começa com um deslocamento físico. A ação só muda para uma transformação espiritual após uma transformação das lentes emocionais através das quais os personagens vivenciam suas experiências. As mudanças que ocorrem no breve *The Second Shepherd's Play* são talvez mais perceptíveis do que em *Sir Gawain and The Green Knight*, onde há referências constantes à comédia e festividade. No entanto, tais obras são semelhantes na maneira como refletem as ações dos sacramentos enquanto comédia redentora. Ao discutir a criação de um espaço teatral, os estudos da performance enxergam um espaço conceituado que deve ser negociado como "entre o ordinário e o extraordinário, o sutil e o espetacular, o banal e o épico" (Hannah 56). O mundo real, tanto em *The Second Shepherd's Play* como em *Sir Gawain and the Green Knight*, é representado ao lado de profundas preocupações, até mesmo protestos contra o status quo das realidades sociais, políticas e espirituais que ocuparam a virada do século XV.

Sir Gawain and The Green Knight realiza movimentos semelhantes ao trabalho do Mestre Wakefield no início da narrativa. Através do uso de tropos românticos e alusões contemporâneas, os leitores encontram pontos de identificação. O poeta Gawain introduz a história mítica da Grã-Bretanha antes de convidar seus leitores a ouvi-lo, enquanto ele os apresenta "an outtrage awenture of Athures wonderes/ if ye wyl listen this laye bot on little quile"[28] ("Sggk 29-30"). Com esse gesto, o poeta Gawain convida seus leitores a se envolverem interativamente, como uma pessoa que escuta estórias. A recompensa pelo envolvimento são as "maravilhas" que transcendem os limites de uma simples história de aventura. Nos estudos da performance, a natureza interativa da narrativa é considerada inata. Mesmo em um formato distanciado de narrativa, como o relato de um romance, onde "o lado da interação do público é amplamente silencioso, ainda há uma reciprocidade integral... uma troca está implícita" (O'Grady 2011). A natureza interativa e contemporânea de *The Second Shepherds' Play* e de *Sir Gawain and The Green Knight* criam um espaço viável para a realização de devoção afetiva.

Sir Gawain and the Green Knight brinca com elementos de espaço e tempo para alertar um público devoto da corte ricardiana de que uma jornada mais profunda está em jogo do que aquela contida nas convenções de um romance. O poeta Gawain demonstra seu fascínio por viagens ao mesmo tempo imaginativas e espirituais em sua consolação de teologia, *Pearl*. O narrador enlutado deste poema, que começa sua jornada pelo luto reconhecendo que ele sabe o que deve fazer como um cristão praticante, "hagh kynde of Kyrst me comfort kenned "[29], não conseguiria fazê-lo:

"my wreched wylle in wo ay wraughte[30]" (Pearl 55-56). A jornada do narrador começa com uma compreensão lógica da redenção de Deus, mas a jornada para a consolação deve ser realizada por meio de uma prática de interioridade. O narrador se move em espaços imaginativos e espirituais por meio de seus diálogos com a donzela Pearl. Ele afirma como "fro spot my spyryt ther sprang in space;/ my body on balke ther bode in sweven./ My goste is gon in Godes grace/ in adventure ther mervayles meven"[31] (Pearl 61-64). Esta criação de espaço espiritual por meio de paisagens imaginativas é um tema dominante na obra do poeta Gawain. Como o narrador de *Pearl*, Gawain também deve passar por um movimento de compreensão racional de sua prática como o Cavaleiro do Pentagrama para um envolvimento profundo com a ação redentora de Cristo nas vidas

28. "An extravagant adventure concerning Arthur's extraordinary deeds, if you would listen carefully to this story for just a little while." / "Uma aventura extravagante sobre os feitos extraordinários de Arthur, se você ouvir atentamente esta história por um tempo".
29. "Though he knew the kindness of Christ" / "Embora ele conhecesse a bondade de Cristo".
30. "My wretched will is forged in woe" / "Meu destino foi forjado na desgraça".
31. "From that spot into space my spirit quickly sprang, my body remained on the mound" / "Daquele ponto no espaço meu espírito saltou rapidamente, meu corpo permaneceu na colina".

de indivíduos pecadores. Sua atuação como um cavaleiro o conduz, inevitavelmente, a uma jornada ao interior de sua compreensão espiritual.

Antes de sair para enfrentar sua morte, Gawain faz uma confissão que, de acordo com Aers, "é apresentada como válida, e que a absolvição do padre estaria de acordo com o ensino da Igreja sobre o poder salvador do sacramento" (Aers, 1999). O problema para Gawain, assim como para o narrador de *Pearl*, é que o desempenho de devoção de Gawain não indica uma compreensão da caridade e da graça de Cristo. Como Blenker descreve, a jornada da alma do narrador em *Pearl* "corresponde à divisão agostiniana da alma racional em três faculdades - memória, compreensão e vontade - ascensão a Cristo" (Blenkner 1970). No momento em que o narrador de *Pearl* tem um vislumbre da verdade sobre consolação da donzela de Pearl, ele é incapaz de descrever o que está experienciando. Ele fala sobre o paraíso "anunder mone so great merwayle/ no fleschly hert ne might endeure"[32](Pearl 1081-1083). No cerne dos textos místicos, destinados apenas à alma contemplativa, o leitor é levado ao inefável. O poeta de Gawain continua dedicado ao seu exercício imaginativo, que lhe permite apenas afirmar que há questões tão profundas que não podem sequer ser formuladas.

Sir Gawain and The Green Knight lida com uma jornada em direção ao coração de Cristo, não como em *Pearl*, em uma paisagem espiritual imaginada, mas dentro do coração de um indivíduo que está em busca. A falha final em compreender adequadamente o impacto da graça afeta tanto o orador de *Pearl* quanto Sir Gawain. A poesia de *Pearl* não pode descrever adequadamente a beleza do Paraíso. O narrador apressa-se com furor em sua direção apenas para ser expulso do seu próprio objeto de desejo, sabendo que a única forma de retornar é através da devoção diária e comum, encontrada na Eucaristia, onde "in the forme of bred and wyn/ The preste uus schewes uch a daye/ He gef uus to be His homly hyne"[33] (Pearl 1209-1211). Gawain também se apegar à ideia de uma completa ascensão a Cristo, o que fez com que seu desempenho como cortesão e cavaleiro perdesse o sentido. Ele é levado a repetir sua história de volta à corte, onde sua jornada de penitência ganha uma nova lente na narrativa, e Gawain é considerado um excelente jogador. É apenas através da repetição de sua performance como um penitente que ele pode começar a se aproximar do significado completo da jornada de sua alma.

32. "So great a marvel that no earthly heart might be able to endure it" / "É uma maravilha tão grande que nenhum coração terreno seria capaz de suportá-la".
33. "In the form of bread and wine the priest shows us each day the form [God] gives us as his homely (recognizable or comfortable) presence on earth" / "Pelas formas de pão e vinho, o sacerdote nos mostra a cada dia a forma com que que [Deus] nos dá sua presença acolhedora (reconhecível ou confortável) na terra".

REVOLTA CÔMICA E AS FESTIVIDADES DA REDENÇÃO

O cenário do Natal em *The Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and the Green Knight* permite um espaço para uma "brincadeira" expansiva que pode ser estranha para um leitor não acostumado com a paisagem criativa da literatura religiosa do inglês médio. As peças de mistério eram um espaço para criticar livremente a ordem social, inverter as expectativas da hierarquia normal e estreitar os laços da comunidade[34]. Figuras nas margens dos mais sérios mistérios bíblicos frequentemente proferem injúrias escatológicas, discutem e lamentam as dificuldades de suas existências. É nesse cenário proto-realista, usado muitas vezes para rir e mostrar a humanidade em sua forma mais vil, que a grandeza e a alegria do arco da redenção cristã se apresentam[35]. A performance farsesca de Mak no falso presépio e seu frequente uso de diferentes disfarces constroem um paralelo óbvio para a "encenação", que prepara o terreno para que a comédia salvadora prospere, embora exemplos de distorção e reviravolta baguncem um pouco as duas obras. Gawain é cercado, em todos os seus empreendimentos, por uma leveza e frivolidade que o permitem arriscar sua vida e sua alma sem trepidações paralisantes. Ele pode estar desempenhando o papel do cavaleiro zeloso, mas todos ao seu redor, incluindo o Cavaleiro Verde e o Rei Arthur, são preparados para atuar no que acaba por se tornar um grande jogo de absolvição. Os cortesãos que afastam Gawain com alegria e festividade fazem um jogo de seu retorno heroico, a tal ponto que seus sentimentos de indignidade começam a fazê-lo parecer um pobre sujeito. Tanto nas trapalhadas cômicas dos pastores quanto no ar festivo imprudente da corte de Arthur, abre-se um espaço teatral que permite que as realidades da existência sejam derrubadas. Nessas interrupções, o público encantado deve testemunhar um vislumbre do reposicionamento radical oferecido pela Narrativa da Salvação.

Os jogos e "brincadeiras" que ocupam *The Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and The Green Knight*, sinalizam e representam momentos profundos de graça espiritual com implicações para toda a comunidade. Encenar o espetáculo na carroça exige que o espaço físico onde a farsa ocorre se transforme no estábulo onde os pastores encontram a Sagrada Família, o que só é possível na leitura performativa da peça se "o castigo e a derrubada do falso Mak leva sequencial e causalmente ao nascimento do menino Jesus" (Edminster 2005). Essa sequência parece contraintuitiva e só pode ser compreendida no processo de uma jornada espiritual como aquela empreendida pelos pastores e por Sir Gawain. Ao discutir a linguagem penitencial que infunde uma grande parte da escrita espiritual na

34. O Massacre dos Inocentes no Ciclo de Townley, por exemplo, faz com que as mães não apenas chorem, mas que também lutem pelas crianças mortas por ordem de Herodes, o que pode gerar um ruidoso tumulto, já que as mulheres acusam as autoridades de terem "roubado" seus filhos.

35. A compreensão clássica da comédia, conforme definida em Poética (https://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm) é suplantada pela Comédia da Salvação, mais familiar aos leitores de Dante, que se espalhou pela paisagem cristã ao final da Idade Média.

virada do século XV, tanto ortodoxa quanto menos ortodoxa, David Aers vê que o tema da totalidade espiritual em um indivíduo deve envolver uma "transformação das relações na comunidade e [que] as demandas podem certamente ser radicais" (Aers, 1999). A distância segura de jogos e encenações cria um convite para se envolver com algumas das demandas mais radicais de transformação espiritual e comunitária.

Os personagens que ocupam o espaço dramático em *The Second Shepherd's Play* não são apenas vítimas de um sistema quebrado, mas também ajudam a perpetuar suas injustiças. Coll amaldiçoa as ofensas cometidas contra trabalhadores como ele, mas não há lugar em sua concepção de injustiça ou na de Daw para estender a compaixão a seu jovem assistente Gib. O comportamento apavorado e sobrecarregado do menino o fez ser rotulado de "ledyr hyne" (Second Shepherd's Play, 214), aquele cujos delírios o fazem mais atrapalhar do que ajudar. Gib, injustiçado, é então o primeiro a atacar Mak, chamando-o de demônio alertando os demais para que "take hede to his thing"[36] (Second Shepherd's Play 290). Claro, Mak é um ladrão, um enganador que pelo menos parece tentar usar feitiçaria para roubar vizinhos tão pobres quanto ele. Na realidade vivida por aqueles que viram *The Second Shepherd's Pla*y em sua encenação original, e para quem a vida poderia ser "muitas vezes brutal, humilhante e curta" (Edminster 2005), a advertência que Gyll dá a seu marido de que seu crime o fez "lyke for to hyng"[37] (Second Shepherd's Play 446) não é exagero. A ameaça de que Mak deveria e seria enforcado por seu roubo era uma realidade que muitos na plateia aceitariam tão facilmente quanto os pastores mais velhos abraçam descarregar suas frustrações em Gib. A natureza festiva da subversão em *The Second Shepherd's Play* é uma tremenda reversão da injustiça para "homens cuja necessidade desesperada de Cristo é aparente pelo seu cansaço da vida e de seus processos" (Helterman 1999). Os pastores dão o primeiro passo para escapar do cansaço e da brutalidade da experiência vivida e realizam uma ruptura radical com a crueldade mundana. Mak não é enforcado por seus crimes. Como Bowers aponta, "Mak nunca sabe quando parar de brincar" (Bowers 2002), mas para sua sorte, a inversão lúdica da paródia permite que ele receba uma caridade que começa a parecer divina. Como Helterman explica, a configuração cósmica da primeira metade da peça requer que "[apenas] expulsando o Mak de si mesmos os pastores podem expulsar o inverno espiritual" (Helterman 1999). O rude perdão que os pastores dão a Mak serve não só para redimir o personagem cômico, mas todo o espaço que os outros participantes que presenciam o presépio ocupam.

Se em Second Shepherd's Play a alegria espiritual da natividade é abordada por meio de mudanças no que Bowers e Helterman identificam como o

36. "Tomarem posse de suas coisas"
37. "Likely to hang" / "Passível de enforcamento".

aspecto carnavalesco na encarnação da trama do roubo de ovelhas, a comédia de Sir Gawain é destilada através das convenções românticas que ela transforma ou rejeita. A comédia da redenção e do perdão final de Gawain parece quase perder seu protagonista, deixando espaço para o público cortês negociar se Gawain ainda precisa ou não de punição por tentar salvar sua própria vida. Esse diálogo cria um enorme potencial para os leitores do romance negociarem questões em sua própria performance devocional. O que é criado por essas questões é um espaço teatral e performativo onde exemplos criativos podem ser representativos de questões maiores. A questão da penitência no romance torna-se um ciclo de dramas interativos. As várias penitências ao longo da narrativa servem a um propósito semelhante, como situações estabelecidas dentro das convenções do teatro interativo, onde "os membros do público são convidados a compreender os fatores envolvidos na criação do problema e a ajudar o protagonista e outros a encontrar caminhos positivos para o futuro" (Sommars, 2011). Colocar o público nas dificuldades dos personagens tanto de Second Shepherd's Play quanto de Sir Gawain and the Green Knight é a chave de como seus poetas atraem seus leitores para interações com temas devocionais.

Em seu exame da teologia empregada pelo poeta Gawain, Nicholas Watson começa sua análise examinando a devoção e a justiça restaurativa apresentadas em *Piers Plowman* como um exemplo de envolvimento simbólico e imaginativo com a mesma questão que ocupa *Sir Gawain and The Green Knight*: o que a sociedade deve fazer para ser salva? Mas, ao contrário da linguagem de Langland, ou mesmo da linguagem mística mais tradicional empregada por Julian of Norwich ou Nicholas Love, Watson argumenta que "as escolhas dialéticas e estilísticas do poeta Gawain apontam em uma direção oposta para estabelecer contato próximo com um público leigo capaz de entender (talvez até mesmo constituído em torno de sua capacidade de compreender) um vocabulário ornamentado e regionalmente específico" (Watson, 1999). Esta escolha de linguagem, intrinsecamente ligada ao espaço regional e sociopolítico comum aos leitores pretendidos é a chave para compreender como a devoção imaginativa funciona no romance. Sir Gawain experimenta uma transformação espiritual por meio do complicado envolvimento com seus deveres como cavaleiro e com o mundo estranho de jogos mortais que ele escolheu habitar. Christine Chism vê um significado na variedade de jogos de investigação e amor realizados ao longo do romance até a corte de Ricardo II. Ricardo, especialmente em sua juventude, demonstrou sua afiliação ao "menino" Arthur através de seu fascínio por passatempos lúdicos, e a farsa como um gesto simbólico de governo (Chism 2002). Neste modelo, é difícil dizer quando os movimentos de Gawain devem se tornar sérios. Seu jogo perigoso com sua anfitriã é descrito a princípio como "dere dalyaunce ... with clene

cortays carp closed fro fylthe”[38] (Sggk 1012-1013). Como Mak em *Second Shepherd’s Play*, os personagens de Gawain não criam um limite claro onde a “encenação” deve terminar, até que Gawain seja forçado a enfrentar sua mortalidade na Capela Verde.

A jornada empreendida em *Sir Gawain and The Green Knight* tira o cavaleiro “deste reino seguro de diversão cortês e o envolve em um mundo onde a vida é vivida vividamente” (Chism 2002) tanto por meio dos desafios à virtude de Gawain quanto na jornada espiritual que Gawain tenta negociar no fim. É apenas ao final do romance que Gawain começa a entender sua “falha em compreender além das armadilhas externas de sua busca, ignorando sua insistência fundamental no compromisso moral consistente com os ideais professados” (Hark 1962). Gawain se sente compelido a se reintegrar à comunidade antes que Bertilak tenha espaço para condená-lo. Sentindo a incongruência de seu papel como *Pentangle Knight*, por um ato que ele define como ganancioso e covarde, Gawain diz a Bertilak que se sente “fawty and falce, and ferde haf been ever”[39] (Sggk 2382). Por um crime muito menor do que o truque perpetrado por Mak e sob nenhuma das mesmas ameaças, Gawain faz um apelo semelhante por misericórdia. Infelizmente, ele não compreende quando a misericórdia é concedida a ele. Embora execute os atos que devem absolvê-lo de qualquer culpa remanescente da aventura do julgamento, Gawain luta para aceitar seu perdão. Quando Gawain “compartilha o conhecimento de sua culpa primeiro com O Cavaleiro Verde ... e finalmente com Arthur e sua corte, e faz penitência pública por isso” (Barrow 1999), o leitor devoto do romance é deixado para preencher o quão completo ou mesmo necessário o perdão de *Pentangle Knight* deve ser.

A chave que o poeta Gawain dá a seus leitores é o retorno à alegria agora redimida da corte para a qual Gawain retorna em segurança. A contenção de Gawain com seus erros, sua transição para a devoção afetiva ativa torna-se um símbolo na corte de Arthur que “was acorded the renoun of the Rounde Table”[40] (Sggk 2519). É a reação da corte, e não a estatura de auto-aversão de Gawain como “cego à misericórdia cômica ... o alvo da piada divina” (Haines 1982), que recebe a última palavra no romance. Isso sugere que a comunidade vê o arco da jornada de Gawain como, em última instância, salvífico e digno de ser lembrado como um modelo de ação cavalheiresca e devota. Tendo passado por uma ruptura sobrenatural e sido forçado a entrar no mundo das brincadeiras traiçoeiras, a corte de Arthur pode se redefinir por meio da postura de penitência e da linguagem do perdão.

38. “A gentle pastime with clean, courteous talk free of filth” / “Um passatempo suave, com uma conversa limpa e cortês, livre de sujeira”.
39. “Wicked, dishonest and cowardly have always been” / “Maus, desonestos e covardes sempre foram”.
40. “Became renown around the Round Table” / “Tornou-se reconhecido na Távola Redonda”.

CONCLUSÃO: *AGAYNST FALS HERETIKS*?

A tensão central para grande parte da produção devocional de 1380 até o primeiro quarto do século XV está relacionada a quanto o texto escolhe estar ciente, ou mesmo simpático, às críticas oferecidas pela heresia lolarda ao estabelecimento da igreja. Nicholas Love deliberadamente distingue sua obra como destinada à proteção contra a crença herética, enquanto Julian de Norwich é forçada a tomar várias medidas em seu texto que pudessem "autorizá-lo", situando apropriadamente parte de sua teologia mais radical dentro dos parâmetros ortodoxos. O imaginativo assume uma prática devocional, lida com essas questões de uma forma muito mais livre e potencialmente mais complicada do que as oferecidas em uma obra demarcada como "devocional". Por um lado, tanto *Second Shepherd's Play* e *Sir Gawain and the Green Knight* demonstram maneiras criativas em que "torna-se possível para os mediadores serem espiritualmente transformados, até mesmo atraídos para uma experiência unitiva extática com o divino" (Suydam 1999), mas não é tão claro como essas experiências se encaixam nos parâmetros contestados da ortodoxia de seu tempo.

Lauren Leprow defende os dramas de ciclo como uma reação do norte às incursões da heresia lolarda. Leprow vê o fato de os ciclos se desenrolarem em torno da festa de *Corpus Christi* como um sinal de que as performances deveriam fortalecer os sacramentos ortodoxos, e que "seriam a antítese da espiritualidade lolarda e singularmente abomináveis para os seguidores de Wyclif" (Leprow 1990). Por mais que a reflexão sobre a encarnação em *Second Shepherd's Play* pareça estar de acordo com a crença ortodoxa, há algo a ser dito sobre as maneiras pelas quais os pastores disputam com a Palavra de Cristo sobre práticas falsas. Edminster desafia a leitura de Leprow e explica como os elementos subversivos da peça sugerem que "[O Mestre Wakefield] certamente compartilha muitas das preocupações [dos lolardos] sobre a igreja católica ortodoxa" (Edminster 2005). O engano de Mak se alinha o suficiente às parábolas do "falso pastor" para sugerir que ele representa um modelo do tipo de mau clérigo que os críticos lolardos consideram incapaz de realizar os sacramentos. Não é por acaso que nas mãos pastorais de Mak, o "cordeiro de Deus" se torna objeto de comédia. A disposição manifestada por Gyll ao dizer "ete this chylde"[41], parodiando a Eucaristia para reforçar a mentira que ela está contando, sugere que o objetivo principal do Mestre Wakefield não é apoiar a veneração ortodoxa de todos os sacramentos. Os pastores, no entanto, terminam seu encontro com a grande caridade de Cristo em um estado de graça que sugere que os erros dos falsos clérigos foram redimidos e o mundo foi renovado a um estado que eles nunca haviam testemunhado.

41. "Eat this child" / "Coma esta criança".

O modelo fornecido em *Sir Gawain and The Green Knight* traz uma questão mais complicada a respeito dos sacramentos oferecidos pela igreja ortodoxa atenderem as necessidades espirituais do leigo devoto. Ao longo do seu romance, Gawain contorceu-se para colocar e tirar os armamentos de sua prática espiritual e deveres de cavaleiro. Grande parte de sua jornada espiritual é a sua transição para um momento em que o sacramento da penitência passa a ser examinado. A luta de Gawain e, portanto, o dilema do leitor na compreensão dos inícios e fins de uma devoção adequada, começa com o fato de que não é a confissão de Gawain ao padre que o leitor vê. Vemos Gawain, em vez disso, pronto para cumprir seu dever como um herói cavalheiresco, então vemos sua confissão seguida de sua absolvição pelo mercurial Cavaleiro Verde "of the poynt of [his] egge"[42], quando Gawain é dito ser "pured as clene as thou hades never forfeted"[43] (Sggk 2392-2394). Não é o padre, mas sim a imagem silvestre de um banquete de Natal que dá a Gawain a penitência da virilidade, e diz que ele está livre de seus pecados em parte devido à sua coragem. A performance da penitência foi colocada em um contexto puramente cavalheiresco para que o desbravador Gawain a interprete.

Se ele for absolvido de todos os seus pecados, sua contínua performance da postura penitente vergaria-se a uma conotação dramática, considerada pelo público como muito exagerada para ser sincera, segundo Pitches. No entanto, mais do que o sacramento da penitência, Gawain recebe uma confirmação do Cavaleiro Verde de que seu trabalho, engajado com os princípios de sua crença, está na direção certa. Ao se engajar na devoção afetiva, Gawain pode mover seu espírito, assim como os pastores de Belém, em direção a uma compreensão de sua conexão transcendente com o divino.

TRADUTORA
Paula Bessa

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brantley, Jessica. *Reading in the Wilderness*: Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Brewer, Derek, and Jonathan Gibson. *A Companion to the Gawain-Poet.* Suffolk: DS Brewer, 1999.

Bowers, Rick. "Comedy, Carnival, and Grace: The Performance of Mak in the Second Shepherds' Play." *ESC: English Studies in Canada*. Volume 28: Issue 4, December 2002. 583-602.

Chism, Christine. *Alliterative Revivals*. University of Pennsylvania Press, 2002. *EBSCOhost*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74742&site=eds-live.

Edminster, Warren. *The Preaching Fox: Festive Subversion in the Plays of the Wakefield Master.* New York: Routledge, 2005.

Gibson, Gail McMurray. *The Theater of Devotion: East Anglian Drama and Society in Late Medieval England.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.

42. "The blade of his weapon" / "A lâmina de sua arma".
43. "Washed as clean as if you had never sinned" / "Limpo, tão puro como se nunca tivesse pecado".

Haines, Victory Yelverton. *The Fortunate Fall of Sir Gawain: The Typology of Sir Gawain and the Green Knight.* University Press of America, 1982.

Hopkins, Andrea. *The Sinful Knights: A Study of Middle English Penitential Romance.* Clarendon Press, 1990.

Julian of Norwich. *A Revelation of Love. The Writings of Julian of Norwich.* Edited by Nicholas Watson and Jacqueline Jenkins. Pennsylvania State: Pennsylvania State University Press, 2006.

Leprow, Lauren. *Enacting the Sacrament: Counter-Lollardry in the Townley Cycle.* Cranbury: Associated University Presses, 1990.

Levy, Ian Christopher. *John Wyclif: Scriptural Logic, Real Presence, and the Parameters of Orthodoxy.* Marquette Studies in Theology No. 36. Edited by Andrew Tallon. Milwaukee: Marquette University Press, 2003.

Love, Nicholas. *Mirror of the Blessed Life of Jesus Christ.* Edited by Michael G. Sargent. New York: Garland Publishing Inc., 1992.

The Middle English Pearl. Edited by John Conley. Notre Dame: The University of Notre Dame Press, 1970.

Pearl & Sir Gawain and the Green Knight. Edited with an Introduction by AC Cawley. London: Dent 1962.

Performance and Transformation: New Approaches to Late Medieval Spirituality. Edited by Mary A. Suydam and Joanna E. Ziegler. New York: St. Martin's Press, 1999.

Performance Perspectives: A Critical Introduction. Edited by Johnathan Pitches and Sita Popat. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Purdon, Liam O. *The Wakefield Master's Dramatic Art: A Drama of Spiritual Understanding.* University Press of Florida, 2003.

The Shepherds (2). Edited by Garrett PJ Epp. In *The Townley Plays.* 2017. TEAMS Middle. English Texts Series. The University of Rochester, 2017. https://d.lib.rochester.edu/teams/text/epp-the-shepherds-2

Tuck, J. Anthony. "Carthusian Monks and Lollard Knights: Religious Attitude at the Court of Richard II." *Studies in the Age of Chaucer.* Published by The New Chaucer Society Proceedings: No. 1, 1984. 149-161.

Elizabeth Perry é doutoranda em Inglês Texas A&M University. Possui interesse de pesquisa sobre textos devocionais e místicos do inglês médio, bem como no antigo drama inglês. Apresentou seu trabalho "Visceral Spectatorship and the York Mystery Cycle" no *Whither Wander You? —New Directions in Premodern Performance*, organizado pela University of Derby em Junho de 2021. Realizou Mestrado em Literatura na University of St. Andrews, sobre *Shakespeare and Early Modern Literary Culture* com tópicos especiais na literatura escocesa primitiva e piedade afetiva vernácula. E-mail: efperry992@tamu.edu

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Aprovado: 23/07/2021

A CIGANA E A UNIVERSIDADE

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

DOI
10.11606/ISSN.2525-3123.GIS.2022.181355

FABIO SCORSOLINI-COMIN
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-6281-3371
Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 14040-902 – epch@eerp.usp.br

RESUMO

Com o objetivo de problematizar o modo como os saberes podem ser transmitidos pela oralidade, pelo corpo e pela experiência, dentro e fora dos espaços rituais, este artigo parte do caso de uma médium de umbanda do interior de São Paulo. Com 53 anos, ela atua como vendedora autônoma em espaços como os de uma Universidade pública, sendo conhecida como "Cigana". Depois do trânsito por alguns terreiros em busca de conhecimentos sobre suas experiências espirituais desde a adolescência, passa a se desenvolver mediunicamente no terreiro em que este caso foi observado. Neste espaço vivencia através do corpo diversas orientações, ocupando inicialmente a posição de cambona (ajudante) e dialogando com os saberes transmitidos pela comunidade, sobretudo pelo pai de santo. A partir dos endereçamentos do caso, discute-se, analogamente, de que modo a transmissão de conhecimentos orais e de profunda sustentação no e pelo corpo são eminentemente apartadas da formação oferecida na Universidade.

PALAVRAS-CHAVE
Mediunidade; Umbanda; Religião; Etnopsicologia; Universidade.

ABSTRACT

In order to problematize how knowledge can be transmitted through orality, body and experience, inside and outside ritual spaces, this article starts with the case of a medium from Umbanda in the state of São Paulo (Brazil). At 53 years old, she works as an independent salesperson in spaces like those of a public university, and is known as "the Gypsy". After passing through some terreiros in search of knowledge about her spiritual experiences since adolescence, she started to develop mediumship in the terreiro where this case

was observed. In this space, she experiences various orientations through her body, initially occupying the position of cambona (caregiver) and dialoguing with the knowledge transmitted by the community, especially by the pai-de-santo. From the addresses of the case, it is discussed, analogously, how the transmission of oral knowledge and deep support in and through the body are eminently separated from the training offered at the University.

KEYWORDS
Mediumship; Umbanda; Religion; Ethnopsychology; University.

Nos dias de hoje é bom que se proteja.

(*A cartomante*, Ivan Lins)

No ano de 2012 comecei a frequentar um terreiro localizado em uma região periférica da cidade de Ribeirão Preto, interior do Estado de São Paulo, para conhecer mais sobre a umbanda e me iniciar em um novo campo de pesquisa. O terreiro em questão era reconhecido por receber com certa regularidade pesquisadores interessados na umbanda, sobretudo psicólogos ligados à Universidade de São Paulo. À época eu estava finalizando o meu doutorado na área de Psicologia com um estudo sobre as repercussões da conjugalidade dos pais nos relacionamentos amorosos dos filhos. Com a conclusão do doutorado, sentia-me cada vez mais atraído pela pesquisa de religiões de matriz africana, sobretudo a umbanda, diretamente influenciado pelos estudos do Laboratório de Etnopsicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, coordenado, desde a sua criação, pelo Prof. Dr. José Francisco Miguel Henriques Bairrão. Estudar o campo religioso passava a ser não uma ruptura em minha formação, mas uma continuidade ou até mesmo um resgate de expressões, influências e ancestralidades que haviam sido esmaecidas por uma pretensa necessidade de ser neutro e de se manter afastado do que se pesquisa e de quem se pesquisa. A compreensão dos processos de saúde e de doença possui uma importante interface com as religiosidades/espiritualidades/ancestralidades (Koenig 2012; Laplantine 2010), vértices que compõem atualmente a minha linha de pesquisa.

Com o doutorado senti-me convidado a explorar novos modos de ser pesquisador e também a conhecer outros contextos de pesquisa e seus métodos. Resgatar o meu interesse pelo universo religioso foi uma forma de também me conectar com um ser pesquisador que, até então, possuía pouca ou nenhuma intimidade com o trabalho de campo e com o fazer nesse novo cenário permeado por rituais, consultas e todo um universo de promoção de saúde em comunidade. Abrir-me à possibilidade de afetação em campo (Favret-Saada 2005) passava a ser essencial na minha construção como pesquisador e psicoterapeuta. Parte dessa trajetória e seus atravessamentos foi discutida em detalhes na minha Tese de Livre Docência (Scorsolini-Comin 2020).

Com o objetivo de problematizar o modo como os saberes podem ser transmitidos pela oralidade, pelo corpo e pela experiência, dentro e fora dos espaços rituais, este estudo parte do caso de uma médium de umbanda entrevistada durante o início do meu trabalho de campo nesta comunidade. Em termos metodológicos, neste estudo farei uso de três fontes de dados: uma entrevista em profundidade realizada com a médium, chamada ficticiamente de Soraya, em agosto de 2012, audiogravada e transcrita na íntegra, que compõe um banco de dados sobre um estudo realizado sobre a mediunidade em comunidades espíritas kardecistas, da umbanda e do candomblé[1]; informações contidas em um diário de campo construído por ocasião da pesquisa, contendo memórias não apenas do contato com essa médium, mas com toda a comunidade e com o campo em tela, bem como as ressonâncias desse fazer em minha experiência como pesquisador; observações realizadas durante o trabalho de campo que envolvem a presença do pesquisador nos rituais religiosos e também nos espaços de socialização do terreiro fora dos dias dedicados ao atendimento ao público, oportunidades nas quais era possível não apenas observar o cotidiano na instituição, mas também diversos personagens que faziam parte daquele contexto mas que não necessariamente estavam presentes nos espaços rituais.

Todas as observações e registros aqui contidos foram orientados teórica e metodologicamente pela etnopsicologia brasileira (Bairrão e Godoy 2018; Macedo 2015; Scorsolini-Comin 2015; Scorsolini-Comin, Bairrão e Santos 2017). No entanto, pelo fato de a etnopsicologia ser uma etnoteoria que permite diferentes leituras e aproximações, é importante considerar que essa experiência em campo não tem como objetivo balizar qualquer itinerário possível a novos pesquisadores, mas sim problematizar as posições de sujeitos e campos.

O meu compromisso de escrita, narrado em primeira pessoa, visa a permitir a fruição do pesquisador em campo e discutir a ressonância desse campo na formação do pesquisador. É nesse sentido que recupero a noção de etnobiografia. Segundo Gonçalves (2013), nas ciências sociais tem sido dado pouco espaço para a abordagem do biográfico como produção de conhecimento. Ainda segundo o autor, a etnobiografia possibilita a compreensão das experiências individuais ao mesmo tempo que estas revelam aspectos para além do universo pessoal, ou seja, podendo desnudar realidades culturais que também interessam ao trabalho no campo das ciências sociais. Quando trabalhamos com a etnobiografia não devemos

1. Projeto de Pesquisa intitulado "Trajetórias de vida, desenvolvimento e processos de saúde e doença em médiuns: uma investigação etnopsicológica a partir da mediunidade", aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (CAAE 88314618.9.0000.5393) a partir da Resolução nº 510, de 17/04/2016, do Conselho Nacional de Saúde, que trata das especificidades das pesquisas nas áreas de ciências humanas e sociais.

nos ater à justificativa da relevância que uma história de vida pode ter, mas de pressupor, *a priori*, que toda história de vida possui relevância e significado a partir de marcadores individuais e culturais. Aqui neste estudo essa etnobiografia é escrita a partir de uma escuta polifônica que permite apreender não necessariamente o que se esconde, em uma perspectiva que questiona o etnobiografado ou o seu narrador, mas de produção conjunta, compartilhada, com implicações mútuas.

Inspirado em Gonçalves (2013), interessa-me, sobretudo, o poder do encontro entre o antropólogo e o nativo ou, neste caso em tela, do pesquisador e da cigana. Nesse sentido, destaco que a experiência individual da cigana encontra, neste relato, a experiência de quem narra, construindo uma inteligibilidade que permita, de fato, a história de vida. Esta história de vida não deve ser um retrato ou mostrar-se fixa, mas justamente em movimento, o que nos leva a pensar a performance. A etnobiografia é, em suma, o produto de um encontro, de um diálogo, de um *continuum* entre dentro-e-fora. Feitos esses esclarecimentos iniciais, passo, a seguir, a narrar a minha experiência *de* e *em* campo.

APRENDENDO A PISAR DEVAGAR: O TEMPO DO CAMPO

Um dos pontos cantados na umbanda é o que diz: "*pisa na umbanda, pisa devagar*". Para além dos ensinamentos a quem quer conhecer a umbanda, reconheço neste e em outros pontos algumas diretrizes também ao pesquisador que deseja se aproximar desse contexto e conhecê-lo em profundidade: é preciso ir devagar para conhecer. Isso significa, entre outros, que os tempos da pesquisa, do pesquisador e do campo são distintos, de modo que, em campo, deve-se escutá-lo e pautar-se no tempo que ele nos apresenta. É por essa razão que, desde o início do meu contato com a umbanda na condição de pesquisador, passei a tentar me orientar não pelos meus prazos e pelos meus cronogramas que respondiam a lógicas próprias e da Universidade, mas sim ao tempo narrado pelos personagens daquele meu campo e pelo campo em si. Por isso, ouvir a sabedoria dos pontos não teria que ser apenas algo cosmético e que muitos pesquisadores empregam para a ilustração de seus estudos. Esses preceitos tinham que, na verdade, ser corporificados pelo pesquisador. Assim, a experiência aqui narrada revela essa tentativa, assim como descrito por Silva (2015) em seu trabalho como antropólogo.

Em janeiro de 2012 cheguei ao popularmente conhecido Terreiro do Pai Toninho, na cidade de Ribeirão Preto. Tratava-se de um terreiro bastante conhecido na cidade, fundado há mais de 20 anos. Com pouca escolarização e aposentado de suas funções como torneiro mecânico, Toninho é um pai de santo branco, viúvo, com cerca de 70 anos de idade. Com atendimentos abertos aos públicos às segundas e sextas-feiras, havia cerca

de 30 médiuns neste terreiro em 2012, quando este estudo começou a ser realizado (Macedo 2015; Scorsolini-Comin 2020).

Desde o início fui bem recebido na comunidade. Mas eu não cheguei a esse espaço sozinho: fui acompanhado pela hoje Profa. Dra. Alice Costa Macedo, docente da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. À época Alice realizava a coleta de dados de seu doutorado neste terreiro e frequentava todas as giras (cerimônias) semanalmente para a realização do seu campo. O terreiro de Pai Toninho era bastante conhecido pelos pesquisadores da umbanda no município de Ribeirão Preto, haja vista que já tinha sido visitado e pesquisado por diferentes interlocutores, sobretudo os ligados ao Laboratório de Etnopsicologia, como era o caso de Alice. Fui aceito por Pai Toninho como pesquisador desde o primeiro momento, sendo que já na segunda visita fui convidado a ser cambono como uma forma de poder entender a umbanda a partir de uma outra posição: de dentro. Até então essa posição, como pesquisador, era algo inédito na minha experiência.

Os cambonos são ajudantes dos médiuns durante as cerimônias públicas. Eles possuem muitas funções, como zelar para que não falte nada ao médium durante os trabalhos (fumo, água, vinho, café, bebida e velas, a depender dos atendimentos e dos guias incorporados na cerimônia), bem como participar ativamente das consultas mediúnicas, auxiliando os consulentes na compreensão do que as entidades dizem e recomendam, bem como tomando nota das receitas e dos procedimentos ditados pelas entidades a cada pessoa em busca de auxílio (Macedo 2015).

Na comunidade em tela, a maioria dos cambonos estão em processo de desenvolvimento mediúnico. Na hierarquia deste terreiro a primeira forma de se "iniciar"[2] é atuando como cambono. Assim que o fiel é aceito na comunidade, passa a ser o cambono de um médium específico ou passa a ajudar todos aqueles que precisam durante as cerimônias e incorporações. Esse mesmo itinerário era recomendado ao pesquisador pelo pai de santo, como discutiremos a seguir.

APRENDENDO A SER MÉDIUM, APRENDENDO A SER PERSQUISADOR

2. Emprego aqui o termo iniciação que, no entanto, não deve ser confundido com a iniciação que ocorre no Candomblé, conhecida como a feitura de santo (Camargo, Scorsolini-Comin e Santos 2018; Scorsolini-Comin, Godoy e Gaia 2020). A iniciação na umbanda pode ocorrer de diferentes modos, a depender do modo como cada Casa se estrutura e suas referências. No terreiro em que este estudo de campo foi realizado, a iniciação correspondia ao processo de tornar-se um médium e poder atender aos consulentes nas cerimônias públicas. Para tanto, a pessoa deveria passar por um itinerário que envolvia a atuação como cambono e a participação nas giras de desenvolvimento. Assim que estivesse pronto para atuar como médium, o que era orientado pelas entidades, também com a mediação do pai de santo, a pessoa passava por uma cerimônia de "coroação", a qual representava, a todo o grupo, o início da sua atuação como médium naquele espaço e a "autorização" para que atendesse na comunidade.

O ingresso como cambono geralmente ocorre por uma demanda relacionada à mediunidade: ao passar por uma consulta, reconhece-se no sujeito a sua mediunidade e a necessidade de desenvolvê-la, passando por um processo de aprendizado dentro da comunidade. Isso pode ocorrer quando se identifica a chamada "mediunidade aflorada" ou mesmo quando essa mediunidade se mostra "descontrolada", gerando mal-estar no consulente e trazendo prejuízos em sua vida em diversas dimensões. Nesse percurso, no terreiro em tela, o sujeito passa a ocupar a posição de cambono – caso deseje se desenvolver, considerada uma função de aprendizado.

Sempre às sextas-feiras esses cambonos podem passar pelo processo de desenvolvimento mediúnico, ou seja, é dada abertura para que os cambonos possam incorporar as suas entidades. Nesse processo eles são assistidos pelos médiuns que já atuam no terreiro, ou seja, há uma inversão de papeis: se nas giras de atendimento ao público os cambonos auxiliam os médiuns durante os trabalhos, no momento de desenvolvimento são os médiuns que ajudam esses cambonos, orientando as entidades e oferecendo o suporte necessário, como cuidar para que o cambono não se desequilibre durante a incorporação ou até mesmo fornecendo bebida, fumo e vela aos cambonos que já estão em processo mais avançado de desenvolvimento e que recebem espíritos que solicitam essa materialidade no processo de incorporação. Essa gira de desenvolvimento ocorre com a participação de todos os médiuns e cambonos atuantes na comunidade, havendo cambonos em diferentes estágios de desenvolvimento mediúnico.

No meu caso e no de Alice, atuávamos como cambonos, mas não estávamos em processo de desenvolvimento mediúnico. Assim, o convite para sermos cambonos fazia parte de uma gramática própria de Toninho: para aprender sobre a umbanda era necessário observar, ficar perto, ajudar. Segundo ele, o aprendizado devia ocorrer na prática e não a partir apenas do que ele poderia nos dizer ou a partir do que pudéssemos ler em livros. A experiência de conhecer a umbanda deveria se dar no campo, sendo o pesquisador também aquele que se mostra disposto a atuar como cambono. Esse convite não foi feito a todos os pesquisadores que lá visitaram, mas essa possibilidade sempre existia. Ser cambono, portanto, mostrava-se um estágio de aprendizado necessário tanto a médiuns como a pesquisadores.

Com o passar do tempo passei a convidar médiuns e cambonos para participar da minha pesquisa, que consistia em ouvir suas histórias de vida e de como a mediunidade era um elemento capaz de também narrar suas vidas e suas experiências. Foi em uma dessas oportunidades que conversei com uma médium que estava no início das suas atividades no terreiro. Embora, à época, ela fosse identificada como cambona pela comunidade por ocupar essa função no ritual, refiro-me a ela como médium pelo fato de que suas experiências nesse campo se remetem ao período de transição

da infância para a adolescência. Para retratar essa personagem usarei um nome fictício: Soraya.

A sua história de vida será narrada a partir deste ponto com atenção às continuidades em seu desenvolvimento e em sua narrativa, sobretudo a partir do seu corpo. Como destaca Rabelo (2014), mesmo as rupturas observadas nas narrativas de adeptos do candomblé podem ser vistas como continuidade de uma mesma experiência religiosa. Inspirado nesta autora, a sua história de vida – ou a sua etnobiografia – será compreendida como uma trajetória, como um drama total, "ele mesmo animado e animando o drama de uma vida" (Rabelo 2014, p. 65).

ONDE A CIGANA HABITA?

A primeira vez que vi Soraya no terreiro foi em janeiro de 2012, assim que comecei a visitar a comunidade. Mas eu não a conhecera nesse espaço. Eu a conhecera na Universidade. Desde o início da minha graduação em Psicologia, em 2002, Soraya era uma personagem frequente naquele espaço: sempre carregando pesadas sacolas, era a vendedora que perambulava por corredores dos departamentos, pelo centro de convivência, restaurante e espaços de descanso dos funcionários. Soraya era uma pessoa de pele parda, com longos cabelos pretos encaracolados, com corpo bastante destacado em suas curvas e sempre usando roupas coloridas, com decotes, blusas curtas, saias rodadas ou então calças bastante justas. Era uma figura frequente na Universidade e bastante reconhecida por toda a comunidade. Parecia sempre andar pelos corredores, em um comércio informal que costurava laboratórios, salas de aulas, estudantes, professores e demais funcionários. Mas seus clientes eram, inequivocamente, as funcionárias. Soraya vendia toda sorte de produtos como roupas, cremes, cosméticos, perfumes e lingeries. Quem a levava até a Universidade e a acompanhava de longe era o seu esposo, com quem está unida há mais de 30 anos.

Quando a vi no terreiro logo me lembrei da imagem daquela mulher na Universidade: às vezes um pouco "deslocada" pelo modo como se vestia e atravessava aquele espaço, sendo claramente reconhecida como alguém "de fora" daquele contexto; mas, em contrapartida, era alguém que estava tão bem integrada àquele cenário que conseguia se "deslocar" com grande tranquilidade, sendo aceita, reconhecida, bem quista e também, de certo modo, ocultada, quando as suas atividades tornavam-se perceptíveis demais por entre aqueles espaços dedicados ao ensino e à pesquisa. O que quero salientar é que o seu comércio era mantido também pelas alianças realizadas naquele contexto e pelas pessoas que eram frequentemente suas clientes e amigas. A sua rede de apoio tornava a sua atividade

laboral[3] – lida como "informal" ou não esperada dentro daquele espaço – plenamente integrada às da Universidade. Nessa acepção, ela poderia ser compreendida, também, como uma figura "de dentro".

Soraya também se lembrava de mim, disse que tinha me visto muitas vezes pela Universidade. E completava: "lá todos me conhecem, eu sou a cigana da USP":

> Fabio: *É. Eu lembro muito de você, durante a faculdade, assim, eu via você lá na USP, né? Então, a primeira vez, quando, quando eu te vi aqui, eu já, eu já te conhecia.*
>
> Soraya: *Sim. Se você perguntar lá: "Cigana". Eu comecei em 1983, quando eu casei, em 1983, e comecei a vender lá. Eu carregava sacolas pesadíssimas nas costas, durante anos. Isso, sem domingo, sem sábado, eram raras as vezes que eu descansava.*

Ela trabalhava como vendedora há muitos anos, inclusive dentro do próprio terreiro, vendendo perfumes e também roupas brancas para os rituais (calças e saias), sobretudo às pessoas que começavam a frequentar a comunidade. Por diversas vezes pude observar a sua chegada à comunidade – era sempre uma das primeiras, carregando pesadas sacolas com produtos que ofertava a médiuns e cambonos. Ela aceitava encomendas e via naquele espaço também uma possibilidade de vender os seus produtos. Essa profissão teve uma influência direto dos seus pais:

> *Minha mãe fazia vendas e meu pai era viajante. Mas, assim, eu fui criada vendo minha mãe trabalhar com produtos também, que minha mãe sempre gostou muito. Eu acho que eu acabei me identificando bem com esse tipo de, de, de profissão. É, cheguei a trabalhar em algumas lojas, mas nada melhor do que você trabalhar e ter seu horário, né?*

No terreiro as posições pareciam importantes de serem narradas. Na Universidade ela parecia ser um elemento "de fora", embora estivesse integrada no cotidiano daquele espaço. No terreiro, o elemento externo era eu, por vezes deslocado e buscando compreender e vivenciar, de fato, aquele campo. Se na Universidade eu era um aluno e podia me enveredar por aqueles espaços sem me identificar e sem precisar de redes de apoio para realizar as minhas funções, no terreiro, o tempo todo, eu perguntava o que os elementos significavam, o que eu poderia fazer, o que eu deveria fazer, se e como, sobretudo em meu início no campo. Buscava sempre me certificar de não estar fazendo nada errado ou descumprindo qualquer

3. É importante referir que essa atividade de comércio dentro da Universidade tem sido cada vez mais rara. Assim, esses vendedores não transitam mais neste espaço, embora possam conservar seus clientes advindos da Universidade por meio de outras vias de contato. As memórias que eu tenho de Soraya na Universidade são do período compreendido entre 2002 e 2006.

regra ou protocolo. Assim, a metáfora que costura este estudo é a da aprendizagem, da transmissão de saberes, e de como ambos os contextos – terreiro e Universidade – funcionam como espaços promotores desses processos. Do mesmo modo, tencionam-se as posições ocupadas por Soraya e por mim – o papel do pesquisador e o papel da médium no terreiro, o papel do estudante e da vendedora na Universidade, em busca de uma complementaridade, como anunciado na etnobiografia (Gonçalves 2013).

Conhecer previamente Soraya foi fundamental em nosso processo de aproximação dentro do terreiro. Eu reconhecia nela uma pessoa mais próxima de mim do que os demais médiuns, pois já nos conhecíamos. Embora todos soubessem que eu era pesquisador, talvez fosse Soraya que soubesse melhor o que era ser um pesquisador, haja vista que ela estava quase todos os dias na Universidade. Ainda que o seu modo de ler e interpretar aquele espaço e o fazer do pesquisador pudesse ser diferente do modo como eu via a sua interpretação, tratava-se de considerar que Soraya não se apresentava como uma pessoa externa à Universidade, pelo contrário. Pela sua frequência diária, mostrava-se quase uma funcionária registrada – para encontrá-la era fácil, bastava ir à Universidade. Ela também se apresentava, como dito anteriormente, como alguém de dentro da Universidade, a Cigana da USP.

Soraya era uma pessoa muito querida na Universidade e reconhecida por todos, tanto alunos como funcionários e professores. As suas vendas ocorriam em um cenário quase doméstico, sobretudo nos horários de descanso das funcionárias, nos quais podia expor seus produtos com maior tranquilidade. As suas clientes tornavam-se fiéis consumidoras não apenas pelos produtos que oferecia, mas também por criar condições especiais de pagamento e também se aproximar como uma amiga, estreitando as suas vinculações naquele lugar. Nesse espaço de informalidade e quase domiciliar, Soraya era uma figura que também conhecia a Universidade como poucas pessoas, tanto em termos do espaço físico como das sociabilidades e dos costumes. Uma personagem, pois, de dentro. A Universidade era também o seu campo.

CIGANO É O SANGUE QUE CORRE

Retomando a sua trajetória religiosa, Soraya contou-me sobre a sua infância e as primeiras experiências em relação à mediunidade quando estava na adolescência, as primeiras visões e premonições. Essas premonições sempre foram vistas como naturais pela sua família de origem, sendo, inclusive, uma marca da sua ancestralidade cigana:

> (...) mas somos raças de ciganos, espanhol, minhas avós eram ciganas, né? (...) A minha mãe, ela sempre falava assim pra mim: "hija, até que enfim uma saiu igual a mim, nessa família", né? Porque todas as minhas irmãs, elas não

> têm esse mesmo dom que eu tenho, assim, eu tive muitas premonições, eu tenho, assim, vidências, eu sonho, às vezes, muitas vezes, as coisas acontecem. Então, minha mãe tinha muito esse lado místico, sabe? Minhas avós eram assim, minhas tias. Todas tinham esse lado, assim, de vidência. Porque a raça de cigano, tanto raça de índio, eles têm esse dom, né, da vidência, é um lado muito místico, né? São povos, assim, que mexe muito com o lado misticismo, né? Então, a gente, desde pequenininho, sempre escutava muito caso, que minha mãe contava, assim, de acertar as coisas, da vidência que elas tinham, né? E eu assustei, quando eu era pequenininha, com meus 14 anos, eu fui deitar, assim, na cama, minha irmã gêmea estava do lado, eu encostei a cabeça assim no travesseiro e foi, assim, uma coisa tão estranha, porque eu nunca visto aquilo assim, né? A minha mãe não tinha contado, assim, por detalhes, eu deitei a cabeça no travesseiro e, de repente, me veio várias cenas, em fração de segundo, parecia uma máquina fotográfica, sabe, vários flashes, assim, sabe, tudo seguido um do outro, rápido. E eu vi várias cenas. E eu assustei, comecei a chorar. A minha mãe correu no quarto: "que que foi?" "Não sei, mãe" Ela deitou, minha mãe comentando, né, e, aí, eu comecei a explicar: "mãe, me veio um monte de coisa na minha cabeça. Que que é isso? Não tô entendendo". Aí ela me acalmou, falou: "não, filha, isso aí tudo tuas tias tinham, tuas vós tinham isso daí, eu também, chama-se premonição". E é uma coisa muito assustadora. Porque, assim, pra primeira vez, quando eu senti, eu tive muito medo, achei que eu cair.

Nesse primeiro episódio relacionado à mediunidade, a visão que Soraya teve ao se deitar foi interpretada como uma primeira manifestação de vidência, de uma premonição. A mãe acalma a filha não apenas por possuir uma interpretação para o evento, mas pelo fato de que o mesmo guardava uma íntima relação com a história da família: a transmissão da vidência, do dom da premonição. Assim, Soraya é interpretada como uma pessoa legitimamente pertencente à família por ter o mesmo dom das tias, da mãe e das avós. Esse episódio e os demais que se seguiram e que foram narrados na entrevista reassegurariam a Soraya o seu lugar como cigana, como herdeira da sabedoria cigana ligada à vidência e ao contato com o mundo sobrenatural.

No terreiro em que a entrevista foi realizada não há o culto aos ciganos ou à linha do Oriente. Embora sejam entidades reconhecidas na umbanda e que ocupam um lugar de interstício entre a chamada direita (composta por entidades como caboclos, baianos e pretos-velhos, por exemplo) e esquerda (composta por exus e pombagiras), ainda são pouco investigadas dentro desse panteão (Brumana e Martinez 1991; Macedo 2014). A figura feminina da cigana também aparece representada em algumas pombagiras, como destacado por Bairrão (2019). Ainda para este autor, o povo cigano é representado na umbanda em paralelo com outras etnias tidas como ancestrais na formação do povo brasileiro, sendo importante destacar que os ciganos não possuem essa origem. De toda a sorte, a representação do

povo cigano é sempre associada a significantes como a liberdade, o amor à natureza, o sortilégio, encontrando-se também à margem da sociedade e sendo sacralizado no universo umbandista, a exemplo de outras populações. A representação cigana também possui grande popularidade, sobretudo pelos sortilégios, pela faculdade da vidência:

> *Que nem, por exemplo, por eu ser filha de, de ciganos, antes de eu frequentar aqui, eu sempre tive intuições fortes, eu sei que uma pessoa conversa comigo, eu tenho uma cigana que ela conversa comigo, eu sempre, desde pequenininha, todos os Centros que eu vou, eles falam: "você tem uma índia e uma cigana do teu lado". Todos que eu vou, eles enxergam. E eu sinto muita, assim, a presença das duas. E eu sinto elas conversando comigo. Eu já sei que tem muita coisa na minha vida, eu já previ muitas coisas que, realmente, aconteceram. Tem muita gente, tanto na USP, como no Jardim Paulista* [bairro em que se localizava o primeiro terreiro que frequentou]*, que já presenciou tudo as coisas que eu falava e dava, dava certo e dá certo. Por que? Eu falo: "gente, não sou eu, eu tenho essas intuições fortes, porque eu tenho as entidades do meu lado, eu pressinto mesmo", você entendeu? E vem uma coisa assim tão natural, como se eu tivesse sentindo um, um exemplo, um café sendo feito ali, você entendeu? É muito natural.*

Esse processo de comunicar às demais pessoas as suas visões acaba promovendo um reconhecimento público tanto da sua mediunidade como da sua herança cigana. A mediunidade, em seu caso, é interpretada como uma característica natural, de modo que ela passa a conviver com esse elemento, não se apartando do mesmo, ou seja, não recusando o sentido de herança dessa condição. Ao permitir-se uma experiência natural em relação às suas visões, Soraya posiciona-se de modo integrado ao que lhe fora transmitido em família e em sua socialização, reconhecendo a aceitando a sua condição cigana.

Na Universidade a sua vidência é uma das formas pelas quais ela vai sendo incluída nessa comunidade, para além da sua atividade laboral. É nesse espaço que ela passa a ser, de certo modo, uma conselheira para as suas clientes, também explicando a sua atuação mediúnica e comunicando os seus conhecimentos sobre a umbanda e o espiritismo, conhecimentos esses adquiridos tanto em função das suas experiências religiosas como a partir das diversas leituras que foi realizando ao longo do tempo. Assim, Soraya não apenas ocupava um lugar de vendedora, mas também de uma pessoa que era reconhecida por fazer previsões e por realizar determinadas orientações de cunho espiritual.

Retomando a sua trajetória, na transição para a adolescência, ao reconhecer a manifestação mediúnica de Soraya como algo próximo de suas inteligibilidades e ancestralidades, a mãe intervém para que a filha não ficasse com medo e impressionada com as primeiras visões. Tratava-se de permitir que a tradição cigana aflorasse e ela pudesse, ao longo do tempo, lidar com esse fenômeno de modo mais tranquilo

e controlado. Assim como discutido por Rabelo (2014) ao analisar as trajetórias de adeptos do candomblé, "a descoberta e a consolidação de laços com as entidades sagradas muitas vezes antecederam o estabelecimento de vínculo formal com algum terreiro, ocorrendo no contexto de empreendimentos religiosos domésticos ou quase domésticos e mesmo no espaço da família" (p. 64). Esse processo também se dá na trajetória de Soraya, sendo esse universo doméstico e familiar anterior ao seu engajamento em terreiros e centros espíritas.

Nesse universo doméstico e familiar de contato com a religiosidade/espiritualidade, sua mãe a adverte que essas experiências mediúnicas e de contato com as entidades ocorreria outras vezes. É por essa razão que, quase à mesma época, Soraya busca ajuda em um terreiro de umbanda de outro bairro periférico da cidade de Ribeirão Preto, descrito por ela como "Centro". Lá ela experienciou suas primeiras incorporações, mas, segundo seu relato, não recebia quaisquer orientações, fato que contrasta com os ensinamentos que vinha recebendo no terreiro em que a entrevista ocorrera:

> Mas, assim, não tinha o acompanhamento que aqui tem, aqui é um lugar, assim, que você chega, você é como se você tivesse aprendendo a ler e escrever, desde os primeiros passos, você vai aprendendo tudo. Você tem um acompanhamento. Lá, não. Não tinha o que tem aqui. Todo um acompanhamento que eles têm, é, é, assim, como se você tivesse aprendendo o primeiro ano, vamos por assim. E lá, onde eu estava, eu não tinha noção nenhuma de como agir, eu não sabia quem era meus guias de cabeça. Então, era, era uma coisa assim totalmente diferente. Então, eu nunca me acertava.

Assim, um dos primeiros sentidos sobre o terreiro de umbanda que emergem na entrevista com Soraya é de como esses espaços podem ser acolhedores, promovendo compreensão e tranquilidade, mas, ao mesmo tempo, também confusão e sofrimento. Essas possíveis rupturas ou descontinuidades, no entanto, fazem parte de uma mesma experiência religiosa, essa sim contínua e total, como destaca Rabelo (2014). No terreiro em que passou a frequentar na adolescência ainda não possuía informações que, segundo ela, eram muito importantes para desenvolver a sua mediunidade. Ela exemplifica isso com o conhecimento que teve sobre os seus "guias de cabeça" apenas quando passou a frequentar o terreiro atual. Esses guias de cabeça podem ser compreendidos como os seus orixás protetores, os orixás que cuidam da sua cabeça, promovendo bem-estar, orientação e também tranquilidade para que ela possa se desenvolver mediunicamente.

Esse reconhecimento dos orixás e guias é um dos primeiros processos que ocorrem no terreiro em tela. Para ter acesso aos mesmos é necessário que o consulente entre em contato com algum dos guias recebidos pelo pai de santo, geralmente o caboclo Ogum da Mata ou, com mais frequência, o preto velho Pai Benedito do Cruzeiro das Almas. Quando o consulente está

diante desses guias há um processo de identificação dos orixás protetores a partir de um "protocolo" descrito em outros estudos (Macedo 2015; Scorsolini-Comin 2020) e aqui rememorado: o guia pede ao cambono que o está assessorando que copie o nome completo do consulente em uma linha e, abaixo, a sua data de nascimento. Depois disso, solicita que o cambono conte quantas letras existem no nome todo. Após esse processo, o guia passa a chama de uma vela por baixo do papel. A chama vai produzindo no papel alguns esboços e manchas. Ao olhar as manchas sobre a luz, o guia revela quem são os orixás que protegem o consulente. No caso de Soraya, seus orixás eram Oxaguiã, Ogum e Oya (Iansã):

> *Eu tenho três guias de cabeça, que dizem que são muito fortes mesmo, que são, é o Oxalá Guiã* [Oxaguiã], *que é menino, e Ogum e Iansã, a Oya, que é a Iansã, né? São três guias de cabeça. Tem pessoas que têm dois. (...) E dizem que são muito fortes, muito briguentos, muito firmes, né? Porque Ogum é guerreiro, né? É, São Jorge, né, na linha de São Jorge. Então, é, é uma coisa, assim, muito forte e muito bonita. Meu paizinho* [pai de santo Toninho] *falou uma coisa muito interessante, é que nem voltar naquele assunto que eu te falei: cada pessoa tem uma afinidade com as entidades. Se você tem tal atitudes, tal personalidade, vem aquela que se adapta ao teu estilo. Então, somos, se for ver, pela natureza, nós somos guerreiros mesmo (...) firmes no que a gente quer. Nós somos batalhadores mesmo, né?*

A explicação oferecida pelo pai de santo não ocorre apenas no sentido de que Soraya, a partir dessa socialização, passa a reconhecer quem são seus "guias de cabeça". Conhecer seus guias de cabeça pode significar o acesso a uma interpretação bastante específica, inclusive atribuindo sentido a outras inteligibilidades, por exemplo, que narram sobre a natureza dos seus guias: guerreiros e combativos, justificando o fato de eles "virem" (serem incorporados) com bastante força, até mesmo com certa violência, como discutiremos mais a seguir. Assim, esses guias revelam à Soraya – e também à comunidade – um pouco de como ela é, um pouco de quem ela é, o que se crava em sua etnobiografia. Aqui percebemos que a identificação de quem é a médium e de quem são as suas entidades não ocorre de modo dissociado, mas intimamente integrados, tal como um duplo, como sugerido por Augras (1983), tal como metades de um mesmo eu, como salientado por Godoy e Bairrão (2014), em uma trajetória de continuidade da experiência religiosa (Rabelo 2014).

Essa inteligibilidade possibilita à Soraya um lugar de conforto, de pertencimento e de integração da sua mediunidade à sua experiência de vida. A mediunidade deixa de ser uma característica descrita como algo incômodo, que deve ser controlado, para ser uma dimensão que diz sobre o sujeito, sobre o seu caráter, sobre a possibilidade de ser alguém digno de confiança, podendo desenvolver-se e trabalhar futuramente no terreiro.

Em seu processo de desenvolvimento mediúnico no terreiro, Soraya estava se desenvolvendo *para* Ogum como orixá de frente, considerado o principal em sua "coroa". Esse mesmo itinerário fora percorrido pelo pai de santo em seu processo de iniciação (feitura) no candomblé[4] – embora fosse filho de Oxaguiã, Toninho havia se iniciado primeiramente para Ogum por uma escolha de seu babalorixá, à época. Em uma "segunda feitura" foi desenvolvido para Oxaguiã, já com outro babalorixá. No entanto, muitas das entidades incorporadas por Toninho são da linha de Ogum, como o espírito do caboclo Ogum da Mata, que geralmente preside os trabalhos de desenvolvimento mediúnico às sextas-feiras no terreiro (Macedo 2015).

Desenvolver-se *para um* determinado orixá, na umbanda, era reconhecer que o mesmo a protegia e cuidava da sua cabeça. Por essa razão, nos rituais de desenvolvimento neste terreiro, ocorridos sempre às sextas-feiras, antes dos atendimentos ao público, os cambonos eram chamados para incorporarem seguindo uma hierarquia de orixás. Quando o pai de santo convocava os "filhos de Ogum", todos os cambonos que se desenvolviam para esse orixá se aproximavam para iniciar a incorporação. Este momento das giras de desenvolvimento era muito aguardado por todos os cambonos não apenas por poderem protagonizar o ritual, mas também por terem um espaço para receberem a energia das entidades, receberem orientações e aprenderem sobre a sua própria mediunidade.

No terreiro do pai Toninho havia uma série de processos pelos quais os cambonos deveriam passar para a sua iniciação como médiuns. Essa aprendizagem é bastante valorizada neste espaço, sendo um caminho necessário tanto para a evolução dentro da comunidade como também para o controle das suas faculdades espirituais – Soraya tinha vivenciado o que poderia ocorrer em seu corpo sem esses ensinamentos, sem esse importante processo de conhecimento. Além de atuar como cambonos nas cerimônias públicas, como já relatado, essas passavam regularmente por alguns processos como o *amací*, um banho de ervas direcionado à cabeça do médium em desenvolvimento, responsável pela abertura de caminhos e pela preparação da cabeça no médium para a manifestação das entidades, favorecendo o processo de incorporação.

Também neste terreiro, ao final dos atendimentos ao público, era comum que os cambonos também se tornassem consulentes e fossem atendidos pelos médiuns que haviam acompanhado até então. O cambono,

4. Embora seja pai de santo da umbanda, Toninho foi "iniciado" no candomblé. O seu processo de iniciação, no entanto, não ocorreu exatamente como o de uma feitura de santo tradicional, com todo o recolhimento e os procedimentos recomendados. Mas, neste texto, não faremos tal distinção, sobretudo pelo fato de que Toninho destaca, em entrevistas, ter sido "feito" no candomblé. Na perspectiva etnopsicológica, a escuta dessa história narrada por ele nos é mais representativa do que, de fato, a distinção ou explicitação das aproximações e distanciamentos entre os processos de iniciação e de feitura ou dos paralelos entre candomblé e umbanda.

que passara a maior parte da cerimônia assessorando as consultas ao público, ocupava, então, essa mesma posição, consultando-se sobre diversos aspectos de suas vidas. Nessas ocasiões também era comum que os cambonos perguntassem sobre a sua mediunidade, o seu desenvolvimento mediúnico e o seu caminho dentro do terreiro. Assim, esse espaço no qual o cambono se tornava consulente também era interpretado como um processo relacionado à mediunidade – inclusive sendo valorizado como um momento importante para a orientação do futuro médium e também de interação, a fim de que o cambono ocupasse a posição de consulente e também de aprendente.

Endereçamentos sobre o processo de aprendizagem e de transmissão de saberes nos terreiros de umbanda são explorados, por exemplo, nos estudos de Katrib e Santos (2020) e Macedo, Maia e Santos (2019). O terreiro em tela está sempre aberto e é frequentado por cambonos em dias diferentes das giras, ou mesmo nos dias de atendimento em período anterior à preparação dos trabalhos ou posterior aos atendimentos. Nesses momentos são frequentes as trocas de informações e conhecimentos entre os cambonos e médiuns. Os médiuns tendem a explicar alguns procedimentos e mesmo dirimir dúvidas, sobretudo as de cambonos, que possuem menos experiência em relação à umbanda, ao funcionamento do terreiro e mesmo em relação à mediunidade.

Nesse processo de transmissão dos mais experientes para os cambonos importantes figuras da comunidade sobressaem-se, como os médiuns mais velhos, os que já se tornaram pais pequenos do terreiro e por um interlocutor que cuida da entrada de pessoas no terreiro – apesar de não ser um médium, esse personagem também atua como cambono em alguns momentos, mas é o responsável pela organização de todos os processos burocráticos da instituição, desde o pagamento das contas ao processo de orientação de pessoas para rituais específicos que deviam ocorrer fora do terreiro ou mesmo de rituais considerados mais fortes, como o da queima da pólvora, realizado quando a pessoa era interpretada pelo médium como tendo recebido uma “demanda” de outra entidade.

Essa transmissão de conhecimentos ocorre de forma bastante mediada pelo pai de santo. Ele ocupa uma função central nesse processo, pois é a todo momento solicitado – tanto por médiuns como por cambonos. A fala do pai de santo ocupa um papel de destaque na comunidade pelo próprio cargo que exerce, mas também pelo modo como ele costuma se aproximar das pessoas, sempre conversando, explicando e mostrando-se aberto a trazer explicações e orientações. Assim, trata-se de um pai de santo que se mostra aberto e interessado na transmissão de conhecimentos sobre a umbanda. É por meio dessas conversas e da transmissão oral que muitos

desses conhecimentos são compartilhados e chegam, por exemplo, até os cambonos. Um desses ensinamentos foi mencionado por Soraya:

> *Ai, eu não sei te explicar direito, é, como dizem, né, o Paizinho* [pai de santo Toninho] *fala que a gente tem muita afinidade, tanto os guias com os médiuns, a gente é como, é um encaixe. Eu acho, assim, todo lugar que você vai, independente de, de religião, você tem que se sentir bem. É igual você usar um tipo de sapato que você se adapta bem, tudo. É tipo, é uma afinidade, vamos por assim.*

O "encaixe" a que o pai de santo se refere pode ser compreendido de maneiras distintas. Uma delas é a partir da noção de corporeidade desenvolvida por Csordas (2008), que nos permite considerar que o corpo do médium não funciona como um receptáculo para o corpo do sagrado, representado pela entidade, mas envolve uma integração, de modo que esse corpo que podemos observar no transe de possessão ou na incorporação, este último termo mais presente na umbanda, trata-se de uma única dimensão completa e que pode ser lida a partir da experiência que reúne a percepção e também a prática. Assim, o sujeito é, ao mesmo tempo, o corpo que percebe (no caso, a manifestação da entidade) e o corpo que age/atua (em seu papel como médium, como mediador da relação entre entidade e consulente), não sendo possível fragmentar essa experiência.

Esse "encaixe" mencionado pelo pai de santo refere-se também ao modo como cada cambono e cada médium vai se aproximando da comunidade e se sentindo pertencente à mesma. O trânsito entre terreiros e centros espíritas mostra-se comum entre os adeptos de religiões de matriz africana (Rabelo, 2014), o que pode ser observado na própria história de Soraya:

> Então, era, era uma coisa assim totalmente diferente. Então, eu nunca me acertava. E, muitas vezes, eu sentia mal, por quê? A minha entidade que eu recebia da Índia, ela sempre foi uma, assim, entidade muito bonita e forte, como todas são, lógico. Mas ela me machucava com tamanha força, que ela vinha e batia, sabe, várias vezes no meu ombro, me machucava e pulava alto assim. Então, aquilo ia me desgastando. E eu, na época, vendia roupa, andava com sacolas pesada. Então, pra mim, aquilo era uma tortura. Toda vez que eu ia no Centro, pra tentar me melhorar, pra poder fazer a caridade, eu voltava detonada, porque no dia seguinte eu tinha que carregar peso.

Neste ponto do relato, Soraya destaca uma espécie de "disciplinarização" da díade formada pela médium e pela entidade por ela incorporada. Não se trata de uma tentativa de "disciplinar" a entidade, como se ela precisasse ser "domada", mas de reconhecer as características dessa entidade no processo de incorporação e também as características da médium, promovendo uma síntese de duas biografias que, no momento da consulta, integravam-se. Um exemplo disso é que neste terreiro, quando há

a distribuição de fichas para os atendimentos, antes do início das giras, as pessoas da comunidade podem escolher com quais médiuns podem se consultar[5]. A escolha não se dá pela entidade, necessariamente, mas pelo médium, motivo pelo qual as fichas possuem como identificação os nomes dos médiuns.

No caso de Soraya, ela relata bastante sofrimento em relação ao seu processo de incorporação pelas ressonâncias corpóreas após a finalização do transe de possessão. As dores musculares decorrentes da incorporação são interpretadas por Soraya como uma resposta à ausência de ensinamentos e de um processo de desenvolvimento conduzido de modo adequado pelo primeiro terreiro. Sem esse desenvolvimento, o processo de "encaixe" ficava comprometido e, quase sempre, as repercussões negativas eram sentidas pelo médium, que buscava compreender esse processo.

Essa interpretação também era compartilhada oralmente pelas pessoas do terreiro de pai Toninho – nesses momentos Toninho reafirmava a importância de um desenvolvimento adequado da mediunidade, com orientação de pessoas sérias e comprometidas com a umbanda e com a caridade. Com a ausência de respostas para esse sofrimento, a interrupção da atividade mediúnica e o trânsito por outros terreiros funcionou como uma estratégia ao longo do tempo, até sentir-se pertencente à atual comunidade.

Em sua história, a experiência negativa no primeiro terreiro promoveu não apenas o trânsito para outras instituições, mas também a sua intermitência em relação ao desenvolvimento da sua mediunidade, gerando hiatos importantes, tanto que as suas primeiras experiências se iniciaram na adolescência e tiveram um lugar de acolhimento em sua vida adulta, com 53 anos de idade, quando passou a frequentar o terreiro em tela. Nesse período, embora fosse uma médium, não podia desenvolver-se pela ausência de um espaço no qual fosse compreendida, orientada e também acolhida em suas dúvidas e em seu sofrimento decorrente do fato de não conseguir controlar a sua expressão da mediunidade.

A cigana, em sua mística de errância, buscava orientação. Mas toda essa sua trajetória era a sua experiência religiosa, era o seu drama total, como destaca Rabelo (2014). Esse trânsito é discutido pela autora com adeptos do candomblé, evocando a necessidade de que não interpretemos as rupturas

5. Por exemplo, a cada gira são distribuídas de cinco a oito fichas para cada médium atender. Alguns médiuns são considerados mais "concorridos", de modo que as suas fichas se esgotam rapidamente. Quando se trata de uma primeira consulta, normalmente o consulente que não conhece a comunidade pede sugestões a quem distribui as fichas de médiuns com os quais possa se consultar. Embora as pessoas que há frequentam a comunidade possam fazer essa escolha a partir de determinadas entidades, isso não ocorre de modo dissociado da figura do médium, motivo pelo qual consideramos o entroncamento dessas duas biografias no momento da consulta.

como descontinuidades da experiência religiosa – a experiência seria justamente a continuidade que ocorre nesse trânsito e que não se deve exclusivamente ao sujeito, mas a uma série de alianças, de trocas, de disputas que envolvem "seus familiares e vizinhos e lideranças religiosas, mas também as próprias entidades; não só a casa e o terreiro, mas o bairro e a rua" (p. 65).

Neste atual espaço, os ensinamentos e o acompanhamento promovidos pelos demais médiuns e, sobretudo, pelo pai de santo, têm contribuído para que haja um processo maior de compreensão sobre o transe, sobre as entidades e sobre esse processo de "encaixe" que deve ocorrer entre entidade e médium. Essa aprendizagem, na prática, passa inequivocamente pelo corpo e por essa expressão. É o corpo que expressa o mal-estar pelo fato de médium e entidade não estarem alinhados ou conectados. É o corpo que expressa a completa harmonia entre entidade e médium, sentida após o processo de desenvolvimento mediúnico. Aprender pelo corpo permite à Soraya orientar-se novamente, ancorando-se neste terreiro.

Isso não significa, em absoluto, que as repercussões consideradas negativas ou dolorosas, no nível corporal, não possam ocorrer. Durante observações que realizei durante o processo de mediúnico de Soraya pude visualizar o modo como as entidades por ela incorporadas, por vezes, apresentavam-se de modo intenso, promovendo saltos, grandes solavancos e até mesmo expondo a então cambona a possíveis quedas. Os ensinamentos transmitidos pelo terreiro, no entanto, atestam que esse processo tem que melhorar com o tempo, ou seja, que esse "encaixe" deve ser alcançado se houver um correto desenvolvimento da díade médium e entidade. Recuperando Csordas (2008), esse "encaixe" só seria possível quando a experiência estivesse totalmente integrada no que se compreende como corporeidade, não fragmentando aquilo que é da ordem do corpo físico, do corpo do médium ou do corpo da entidade, mas uma experiência corpórea total, complexa.

Ao observar Soraya tempos depois, quando já estava atuando como médium e atendendo consulentes no terreiro após a sua coroação, notei manifestações corpóreas menos intensas e menor exposição da médium a possíveis quedas ou machucados decorrentes do processo de incorporação. Assim, pode-se compreender que o processo de desenvolvimento mediúnico envolve uma aprendizagem que não se dá apenas pela fala e pela escuta – por meio dos ensinamentos que se ouve – mas, sobretudo, pelo corpo. É como se esses ensinamentos, as orientações e o acompanhamento próximo – uma vez que o pai de santo está sempre presente nas giras de desenvolvimento dos cambonos – devessem ser compreendidos e internalizados pelo corpo do médium, em uma experiência de corporeidade

próxima ao que é proposto por Csordas (2008). Essa aprendizagem podia ser vista em seu corpo.

O "encaixe", nesse sentido, é um processo que deve ocorrer entre uma entidade que deseja se manifestar e um corpo que precisa estar apto a receber essa energia produzida pela incorporação. Esse "encaixe", também lido como integração pela corporeidade, é fruto de um complexo processo que envolve, entre outros, a emergência de uma aprendizagem *nesse* e a *partir do* corpo. Para realizar esse processo, portanto, a figura do terreiro é fundamental. O modo como a aprendizagem é vivenciada nesse espaço também é essencial nesse percurso – quem ensina, quem pode ensinar, como se ensina, como se acompanha quem aprende, quem pode aprender, quem pode acompanhar. Nesse sentido, também a errância socialmente associada ao povo cigano não é reforçada por um sentido de desorientação, mas justamente de integração entre emoção e percepção, como pontuado por Bairrão (2019), ou seja, de "encaixe".

Ainda seguindo a metáfora do "encaixe", na Universidade esse processo também ocorrera com Soraya, uma vez que ela foi passando, ao longo do tempo, a ser uma personagem cada vez mais frequente naquele espaço, cada vez mais "de dentro". Isso não está relacionado apenas a uma espécie de "costume" devido à frequência dela na Universidade, mas fruto de uma performance capaz de reconhecer a cigana como uma figura da Universidade. O seu trânsito e a sua perambulação também eram observados no modo como se relacionava com a Universidade, no seu ir-e-vir com sacolas, com encomendas, com novidades, com a entrega de produtos, com os processos de cobrança. Ela não precisava ser outra pessoa para ser lida como uma personagem da Universidade: lá ela podia ser a cigana, era acolhida, respeitada e valorizada em sua ancestralidade, em sua corporeidade, marcada pelas cores, pelas formas, pelo som de suas pulseiras batendo umas nas outras, na sua fluência. A Universidade era um lugar em que a cigana podia manifestar sua vidência, exercer o seu ofício como vendedora, circular – ir-e-vir e nunca, de fato, ficar. Um espaço de trânsito e de experiência fiel à sua ancestralidade, à sua etnobiografia.

O TERREIRO E A UNIVERSIDADE: PERAMBULAÇÕES POR ENTRE MUNDOS E MUROS

O processo de aprendizagem descrito neste estudo guarda ressonâncias importantes quando o aproximamos do universo acadêmico, em um paralelo interpretativo mobilizado pelo caso de Soraya. De alguma forma, no terreiro, todo o processo de se pensar os atendimentos ao público, o que se chama de caridade, de promoção de saúde e mesmo de desenvolvimento mediúnico com foco no bem-estar da pessoa que manifesta essa faculdade envolve um intenso processo de ensinar e de aprender. Neste terreiro em que este caso foi observado, por diversas vezes uma cultura

mais letrada foi apresentada como possibilidade de conhecer mais sobre a umbanda (Scorsolini-Comin e Macedo 2021).

Diversos são os exemplos nesse sentido. Quando conversei com alguns dos médiuns, muitos me ofereceram livros que tinham lido sobre a umbanda, alguns deles até enviados por e-mail a todos os colaboradores pelo responsável pela entrada na comunidade. Alguns desses livros também circulavam em meio físico – em certa ocasião, Soraya me emprestou um livro espírita que falava sobre a incorporação, trazendo, segundo ela, uma visão considerada científica. Soraya sempre destacava o seu interesse pela leitura, sobretudo de uma literatura identificada por ela como sendo "espírita", envolvendo também os chamados romances espíritas psicografados por médiuns. Era uma ávida leitora. Mesmo a presença de pesquisadores naquele espaço era compreendida, por muitos, como uma tentativa de cientificizar os fenômenos ali vivenciados; submetendo aquelas experiências a balizas externas e que muitos nem conheciam.

O entusiasmo do pai de santo com essas pesquisas por vezes guardava um pouco desse sentido. Recordo-me, no início do trabalho de campo, que Toninho comentava sobre pesquisas da área de neurociências que comprovavam, segundo ele, os fenômenos que eles podiam experienciar, como a incorporação. Ele referia-se a esses estudos como aqueles que colocavam "aparelhinhos" (eletrodos) nas cabeças dos médiuns. Como pesquisador, embora acolhesse essas manifestações por parte de toda a comunidade, também me esforçava para dizer que meu interesse não passava por esses métodos ou pela necessidade de "comprovar" – sem julgamentos morais e de realidade, conforme nos ensina a etnopsicologia. Cabia ao pesquisador, em campo, ouvir e sentir esse local, essas personagens, suas histórias e seus percursos.

Em um dado momento da pesquisa pude observar que parte da comunidade começava a se articular para montar um grupo de estudos para que todos pudessem se aprofundar na umbanda. À época, entre 2012 e 2017, tempo em que estive mais intensamente em campo nesta comunidade, recordo-me que as poucas reuniões que foram agendadas tiveram um grande impasse: de um lado os médiuns que queriam ler, ter acesso a um conhecimento mais letrado e, de outro, a figura do pai de santo, que queria ensinar pela sua experiência, compartilhando o que sabia e o que foi aprendendo em mais de 40 anos na umbanda.

Esses momentos se tornaram emblemáticos de como a aprendizagem acabava dividindo a comunidade. Embora a experiência de Toninho fosse considerada importante, esses momentos também mostravam o desejo de acessar outras fontes e de, eventualmente, contestá-lo. Em uma cultura construída sobretudo pela transmissão oral, a audiência do pai de

santo era um momento muito importante para aprendizagens que nem sempre estariam escritas em livros, mas inscritas em seu corpo, em sua memória e, principalmente, em sua biografia. Muitos médiuns, nesse sentido, foram compreendendo que se tratavam de processos distintos e, ainda que lessem esses livros sobre a umbanda, conservavam a capacidade de valorizar a fala de Toninho como potência para o aprendizado. De modo semelhante ao que Gonçalves (2013) destaca em relação à reduzida importância que a biografia tem ocupado nas ciências sociais, também na transmissão desses ensinamentos, na comunidade em tela, a biografia de Toninho nem sempre é valorizada como um conhecimento, como uma possibilidade de acessar toda uma cultura em relação à umbanda.

Embora as menções à Universidade na entrevista com Soraya fossem, aparentemente, um modo de aproximar nossas biografias, construindo uma relação que se dava pelos lugares em comum que ocupávamos, compreendo que esse elemento – a Universidade – constitui uma metáfora potente para a etnobiografia que costura este estudo. Interpretada como um campo em que o que é científico e acadêmico majoritariamente se sobrepõe ao que pode ser traduzido como o conhecimento de vida, muitas vezes transmitido oralmente e pelas experiências, pelo corpo, pela biografia, opera-se um apagamento dessa corporeidade e de todo um conhecimento que habita esse corpo. Na tentativa de reconhecer e vislumbrar uma determinada inteligibilidade (leia-se "científica"), acaba-se por esvanecer outras descrições de mundo e, nesse sentido, outros mundos habitados por outros que são excluídos, marginalizados e tecidos de modo a circundar um conhecimento tido como melhor, mais adequado, mais valorizado. Esse apagamento também se dá em relação à importância da biografia de Soraya.

Aos poucos a frequência de Soraya à Universidade foi diminuindo pelos diversos movimentos que coibiram esse comércio informal. Mas a sua presença e a sua trajetória sempre tiveram um lugar na Universidade. O desafio, neste estudo, é justamente evidenciar a biografia de Soraya para que não possamos problematizar apenas processos sociais, mas também os elementos individuais de sua história de vida. Conhecer e, sobretudo, reconhecer a Cigana da USP é poder também contar um pouco a história desse campus e, especificamente, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, onde esses tantos trânsitos puderam ser observados pelo pesquisador. Aqui opera-se uma inversão, como proposto por Gonçalves (2013): é a biografia que nos conta sobre algo maior que o sujeito.

Mas o que a Universidade havia trazido para a trajetória de Soraya? Qual o lugar da Universidade na etnobiografia de Soraya? Soraya se mostrava muito à vontade na Universidade, como um campo seu, pisado devagar no início, mas sobre o qual também narrou – e narra – a sua biografia.

Embora a entrevista com ela estivesse inicialmente concentrada nos espaços considerados religiosos – entre eles o seu universo doméstico e os terreiros – a Universidade também ocupa este espaço. Este espaço possivelmente semelhante ao que Rabelo (2014) apresenta como sendo o da rua, o da circulação, o das narrativas cruzadas, onde se entroncam as experiências.

Na Universidade Soraya também pode demonstrar o seu saber a partir da sua experiência e da sua biografia. Traz à Universidade os produtos que considera novos, representados pelas tendências da moda com que se veste e veste suas clientes, ocupa a posição de conselheira, de médium que trabalha em terreiro e que pode explicar sobre a religiosidade/espiritualidade, que pode fazer previsões, que pode ensinar com o que narra *pelo* seu corpo que é expressão de sua história – visível e invisível, escrita, falada ou sentida.

A cigana, ao adentrar na Universidade para trabalhar na venda de seus produtos deveria se camuflar por entre outros personagens, passando ora desapercebida, ora sabida – e aceita – por todos. A cigana parece ser de um outro universo, mas não é. Pertence àquele espaço, trabalha, produz, convive, se socializa, vivencia, "é" junto de seus clientes, junto de acadêmicos. Inclusive ela se apresenta com a alcunha que leva o nome da Universidade: *a cigana da USP*. De igual monta, ainda que os conhecimentos letrados e muitas vezes produzidos de maneira externa à umbanda possam ser recebidos como aprendizagens importantes por seus adeptos, a experiência de ser médium, de pisar no terreiro, de conhecer pela observação, pela experiência e pela corporeidade ocupam um papel inquestionável na composição da umbanda.

Assim, um dos endereçamentos possíveis deste estudo refere-se a uma maior valorização dessa aprendizagem pelo corpo, pela experiência, aspecto este ensinado pela umbanda e pela tradição oral, no exemplo discutido a partir do caso de Soraya, que deve encontrar uma maior ancoragem na Universidade. Trata-se de uma recomendação que também se ampara em outros estudos, como os de Boaventura de Sousa Santos (2010), de Costa e Pereira (2016) e de Bairrão (2019), que compreendem a corpo pós-colonial como um lugar da experiência e, consequentemente, de aprendizado. Esses saberes podem e devem ser evocados, sendo valorizados nas narrativas de estudantes, de professores, de pacientes/clientes/usuários atendidos em ações de extensão universitária, por exemplo, habitando a formação de profissionais mais porosos ao que, de fato, paradoxalmente, a Universidade não pode ensinar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste percurso, concluo que a aprendizagem pelo corpo e pela experiência continuam ocupando um espaço de destaque na umbanda

e em sua transmissão dentro e fora dos terreiros. De igual monta, a Universidade pode e deve ser mais porosa a esses conhecimentos, não apenas para promover a assimilação dessas religiosidades/espiritualidades/ancestralidades no espaço acadêmico ou mesmo pela recuperação dessas dimensões no cuidado em saúde, mas como uma metáfora para uma formação mais humanizada, mais aberta aos conhecimentos orais, ancestrais e que são transmitidos para além dos livros, seja por seus personagens, por suas histórias, pelos enredos que continuam compondo a Universidade.

Assim como afirmado por Gonçalves (2013), é importante ultrapassar a visão de que o indivíduo seria apenas uma expressão de uma representação coletiva, abrindo espaço para discussão de processos individuais que podem se manifestar, por exemplo, por meio de narrativas que não são neutras, mas que podem agregar novos significados ao mesmo tempo que transformam a narrativa etnobiográfica. A narração deve ser tomada para além de uma função representativa. A etnobiografia compreende a integralidade da experiência que se revela não apenas na história do sujeito, mas também sua linguagem, em seus gestos e em seu corpo. Interessa, nesse processo, o modo como o indivíduo experiencia o mundo, o que se dá, fenomenologicamente, *a partir* e *por meio* do seu corpo (Csordas, 2008).

A noção de Universidade que emerge a partir desse diálogo deve estar comprometida com esses personagens que, classicamente, sempre estiveram excluídos desse espaço, o que vem ganhando corpo, mais recentemente, pelas políticas de ação afirmativa para o ingresso no ensino superior, por exemplo. Por fim, resgato uma imagem que me toma ao final desta escrita: certa vez, durante uma consulta em um terreiro, uma pombagira me disse que para eu me acalmar durante uma apresentação que faria dias depois na Universidade em que lecionava, eu deveria "chamar" a "cigana do mar". Passados quase dez anos dessa experiência, talvez essa recomendação ainda permaneça atual e não devidamente corporificada, o que me obriga, aqui, a revisitá-la.

Concluo que a metáfora da cigana, ciente dos desafios advindos das vulnerabilidades que experiencia em seu cotidiano, pode e deve ocupar outros espaços nessa Universidade que pretendemos construir. Deve poder compartilhar suas experiências, sua biografia, reconhecer suas ancestralidades e se colocar a serviço da formação de estudantes, profissionais e cidadãos capazes não apenas de olharem para frente como quem busca a inovação (e, nessa metáfora, também o sortilégio, o vir-a-ser e o além dos muros), mas ora para trás (nossas ancestralidades, nossa história) e, fundamentalmente, para dentro.

REFERÊNCIAS

Augras, Monique. 1983. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô.* Petrópolis: Vozes.

Bairrão, José Francisco Miguel Henriques. 2019. Mulher e verdade: onde mora pombagira cigana? *Interação em Psicologia, 23*(2), 213-220.

Bairrão, José Francisco Miguel Henriques e Godoy, Daniela Bueno de Oliveira Américo. 2018. Apresentação. *In* Godoy, Daniela Bueno de Oliveira Américo e Bairrão, José Francisco Miguel Henriques (orgs.), *Etnopsicologia brasileira: mosaico e aplicações.* Ribeirão Preto: Editora da FFCLRP, p. 10-18.

Brumana, Fernando G. e Martinez, Elda G. 1991. *Marginália sagrada.* Campinas: Editora da UNICAMP.

Camargo, Ana Flávia Girotto, Scorsolini-Comin, Fabio e Santos, Manoel Antônio. 2018. A feitura do santo: percursos desenvolvimentais de médiuns em iniciação no candomblé. *Psicologia & Sociedade, 30*, e189741.

Costa, Daniel Santos e Pereira, Sayonara. 2016. Da oralidade popular brasileira a uma dança teatral performativa: o corpo pós-colonial como lugar de experiência. *Conception, 5*(1), 58-69.

Csordas, Thomas. 2008. *Corpo, significado, cura.* Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Favret-Saada, Jeanne. 2005. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, 13, 155-161.

Godoy, Daniela Bueno de Oliveira Américo e Bairrão, José Francisco Miguel Henriques. 2014. A psicanálise aplicada à pesquisa social: a estrutura moebiana da alteridade na possessão. *Psicologia Clínica, 26*, 47-68.

Gonçalves, Marco Antônio. 2013. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In Marco Antônio Gonçalves, Roberto Marques e Vânia Z. Cardoso (Orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia.* Rio de Janeiro: 7Letras.

Katrib, Caio Mohamad Ibrahin e Santos, Tadeu Pereira. 2020. O aprender-ensinar na umbanda: desconstruindo olhares, abrindo possibilidades. *Humanidades & Tecnologia (FINOM), 27*, 20-34.

Koenig, Harold G. 2012. Religion, spirituality, and health: the research and clinical implications. *ISRN Psychiatry*. https://doi.org/10.5402/2012/278730

Laplantine, François. 2010. *Antropologia da doença* (4ª ed., V. L. Siqueira, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Macedo, Alice Costa. 2015. *Encruzilhadas da interpretação na umbanda.* Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

Macedo, Lívia Alves dos Santos. 2014. *Estradas sem fim: a linha do Oriente e o povo cigano na umbanda.* Monografia, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

Macedo, Yuri Miguel Macedo, Maia, Cláudia Braga e Santos, Mariana Fernandes. 2019. Pedagogia de terreiro: pela decolonização dos saberes escolares. *Vivências, 15*(29), 13-25.

Rabelo, Miriam C. M. 2014. *Enredos, feituras e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivencia no candomblé.* Salvador: EDUFBA.

Santos, Boaventura de Sousa. 2010. *Epistemologias do Sul.* São Paulo: Cortez.

Silva, Vagner Gonçalves. 2015. *O antropólogo e sua magia.* 3ª ed. São Paulo: EDUSP.

Scorsolini-Comin, Fabio. 2015. "Ela não tem explicação, ela tem vida": A relação pesquisador-pesquisado no contexto de uma investigação etnopsicológica sobre mediunidade. *Cultures-Kairós - Revue d'Anthropologie des Pratiques Corporelles e des Arts Vivants, 5*, 1-17.

Scorsolini-Comin, Fabio. 2020. *O divã de alfazema: a clínica etnopsicológica no cuidado em saúde mental.* Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

Scorsolini-Comin, Fabio, Bairrão, José Francisco Miguel Henriques e Santos, Manoel Antônio. 2017. Com a licença de Oxalá: a ética na pesquisa etnopsicológica em comunidades religiosas. *Revista da SPAGESP, 18*(2), 86-99.

Scorsolini-Comin, Fabio, Godoy, Helena Vilela e Gaia, Ronan da Silva Parreira. 2020. Sentidos da mediunidade nos Candomblés Ketu e Efon. *Cultura y Religión, XIV*(2), 36-55.

Scorsolini-Comin, Fabio e Macedo, Alice Costa. 2021. O terreiro e a universidade: estudo de caso etnopsicológico em um terreiro de Umbanda de Ribeirão Preto-SP, Brasil. *Diálogos, 25*(3), 202-226.

Fabio Scorsolini-Comin é professor associado do Departamento de Enfermagem Psiquiátrica e Ciências Humanas da Escola de Enfermagem de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (USP). Psicólogo, Mestre, Doutor e Livre Docente em Psicologia pela USP. Orientador do Programa de Pós-graduação em Enfermagem Psiquiátrica e do Programa Interunidades de Doutoramento em Enfermagem da USP. Coordenador do *ORÍ* – Laboratório de Pesquisa em Psicologia, Saúde e Sociedade. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: fabio.scorsolini@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido 02/01/2021
Reapresentado 02/04/2021
Aprovado 11/05/2021

SALMO 4: POESIA HEBRAICO-BÍBLICA E RELIGIOSIDADE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.184847

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

ELIATHAN CARVALHO LEITE[1]
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-6635-6662
Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, SP, Brasil, 13000-001 – cpgiel@iel.unicamp.br

RESUMO

A poesia hebraico-bíblica é repleta de elementos litúrgicos e doxológicos que refletem a religiosidade dos adoradores. O presente trabalho busca explorar os temas e sentidos registrados no Salmo 4, tomando como base o "Método de Análise Total" e a "Intertextualidade sincrônica", desenvolvidos a partir de Weiss (1984) e Bakhtin (2006), e trabalhados por Buber (1994) e Kristeva (1969), respectivamente. Preliminarmente, uma sintética revisão bibliográfica é feita para apresentar a percepção geral que se tem do Salmo. A seguir, a análise baseia-se em três seções: análise dos aspectos poético-literários presentes no texto, análise macroestrutural e síntese dialógica. Em suma, nota-se que o Salmo estabelece um diálogo entre três figuras cósmicas. As estrofes são delimitadas a partir do uso flexionado de tais pessoas do discurso e elementos de diversos contextos – jurídico, pactual, etc. – são evocados mediante uso de vocabulário específico, estabelecendo uma expressão de religiosidade comum ao livro de Salmos.

PALAVRAS-CHAVE
Salmos;
Religiosidade;
Forma e Conteúdo;
Intertextualidade.

ABSTRACT

The Hebrew-biblical poetry is full of liturgical and doxological elements that reflect the religiosity of worshipers. The present work seeks to explore the themes and meanings recorded in Psalm 4, based on the "Total Analysis Method" and the "Synchronic Intertextuality", developed from Weiss (1984) and Bakhtin (2006), and worked on by Buber (1994) and Kristeva (1969),

1. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ, Processo nº 130492/2020-5).

respectively. Preliminarily, a synthetic bibliographic review is made, where the general perception of the Psalm is presented. Next, the analysis is made from three sections: analysis of the poetic-literary aspects presents in the text, macro-structural analysis, and dialogical synthesis. In short, it is noted that the Psalm establishes a dialogue between three cosmic figures. The stanzas are delimited based on the inflected use of such persons in the discourse, and elements from different contexts (legal, covenant, etc.) are evoked using specific vocabulary, establishing an expression of religiosity common to the book.

KEYWORDS
Psalms;
Religiousness;
Form and Content;
Intertextuality.

ASPECTOS INTRODUTÓRIOS

O saltério bíblico é dividido em cinco livros, provavelmente delimitados mediante refrães doxológicos que surgem ao fim de cada unidade. A partir dessa divisão, outras unidades são comumente identificadas. Os primeiros dois salmos são percebidos por alguns como um prelúdio dos salmos canônicos, e os últimos quatro como o clímax do encerramento do louvor, por exemplo (Wardlaw Jr 2015).

Outra unidade por vezes identificada é uma suposta inclusão messiânica no saltério (salmos 2-89), visto que salmos do tipo iniciam e encerram a seção. Além disso, grande parte desses salmos também são vistos como uma celebração de fé a YHWH[2], pela aliança mantida nos reinados de David e Shelomoh. Nesse sentido, tais salmos apresentariam os pedidos do rei davídico e de seu povo para a libertação vinda da parte de YHWH, diante das nações e do perverso (Wardlaw Jr 2015).

A fim de defender sua tese, Wardlaw Jr (2015) aponta outra possível divisão[3]. Ele afirma que os salmos 3-41 podem ser percebidos como um prelúdio ao saltério elohístico, composto por 42-83. Seu argumento é que, muito embora o uso de יהוה (YHWH) seja predominante ao longo de 3-41, há um uso marcado de אֱלֹהִים (‘elohim – deus/deuses) dentro da seção.

O autor em questão faz uso do Salmo 4 a fim de construir sua proposta. Nesse sentido, é argumentado que a não ocorrência do termo aqui indica que aquele não é regido a partir de um conjunto fixado de regras de composição, mas surge como um *prompt* semântico para chamar a atenção da audiência, ou do leitor (Wardlaw Jr 2015). Esse uso argumentativo, porém, não se sustenta; visto que אֱלֹהִים (‘elohim – deus/deuses) de fato

2. Substantivo próprio que designa a divindade israelita. Seu registro e transliteração comum se atém, unicamente, a escrita das consoantes (יהוה), já que sua sonoridade foi perdida ao longo dos séculos de registro, em razão da postura extremamente reverente dos devotos que não pronunciavam o nome de seu deus. Posteriormente, quando o hebraico foi vocalizado, por desconhecer a sonoridade do termo, as vogais de “adonai” foram empregadas e, desde então, o termo é comumente transliterado deste modo e lido como “Adonai” ou “Senhor”.
3. O autor argumenta que o uso de אֱלֹהִים (‘elohim – deus/deuses) nos salmos está relacionado às tradições israelitas da criação. Nesse sentido, o uso intenciona evocar uma relação entre o poder criador divino e a sua intenção de eliminação do caos (Wardlaw Jr 2015).

surge no poema, muito embora, há de se ressaltar, sufixado com pronome possessivo no verso 2 (אֱלֹהַי – ‘elohei – meu deus/deuses).

Um uso semelhante do Salmo, visando defesa de uma tese específica, é feito por Croft (1987, 151), sistematizador do papel do indivíduo nos salmos. Nesse sentido, é argumentado que, dos 93 salmos que fazem referência a um caráter individual, 41 são compostos como orações de proclamação real e outros 18 para uso de um israelita comum. Croft (1987, 151) ainda argumenta que dos 93, cerca de 33 salmos apresentam tais indivíduos como ministros do culto israelita; os quais podem ser notados como profetas cúlticos e instrutores de sabedoria ou músicos do Templo e cantores de salmos. Nessa linha, ele considera o indivíduo do Salmo 4 como um instrutor de sabedoria[4].

Suas considerações ao Salmo, porém, não são encerradas dessa forma. Croft (1987, 161) ainda afirma que tal Salmo é um dentre aqueles que são didáticos, contendo instruções e/ou testemunhos, onde, geralmente, o instrutor aparece testemunhando, ao invés de apresentar textos de instrução. Nesse sentido, o Salmo 4 contém um testemunho da graça de YHWH (v.2) em resposta ao pedido feito pelo instrutor. Consequentemente, é defendido que o Salmo é mais bem descrito como um sermão de sabedoria dirigido por um músico do Templo, do que seria de qualquer outra forma (Croft 1987, 164-165).

Tal noção, que defende o Salmo 4 como uma prece individual, é consenso aparente entre os estudiosos. Mays (1994, 55), por exemplo, defende que o Salmo é uma oração individual por auxílio. Gerstenberger (1988, 54,56), de forma semelhante, afirma que o Salmo possui características de uma queixa individual, conforme o Salmo 3. Tal noção é compartilhada, com eventuais distinções periféricas, por outros como Terrien (2003, 95-96), Mandolfo (2002, 30-35), Hengstenberg (1869, 54-71), Feuer (2004, 81), Kraus (1993, 144-150), e etc..

Além desses, Brueggemann (2014, 87) segue de perto as considerações de Croft, defendendo que o Salmo se trata de uma queixa, tendo como base central petições a YHWH. Tal autor constrói o argumento a partir do que chama de uma característica base desse tipo de salmo, o uso do imperativo ao fazer perguntas a YHWH, para que Ele observe, atente e intervenha na situação do que ora. Nesse sentido, o poeta sabe que YHWH pode se mover e agir, e que Ele assim o fará.

Brueggemann (2014, 88-91) esclarece ser necessário ter em mente, contudo, que esses pedidos não se resumem a situações casuais ou triviais.

4. A fim de defender tal tese, Croft (1987, 160) afirma que: “This identification of wisdom psalms has been made on the ground of forms used, vocabular and thematic content.”

Ao contrário, tais situações são relacionadas a tensões entre a vida e a morte, que podem ser sociais e físicas ou baseadas no senso de direito do israelita perante YHWH, devido a aliança. Essa oração é intensa, perigosa e urgente; sendo, em análise final, atos de esperança. Nesse sentido, o autor diz que:

> Esses oradores esperam que Deus modifique tais circunstâncias e acreditam que eles têm direito a tal mudança [...] Assim, as orações culminam em afirmações e louvores exuberantes, porque as orações ousadas de Israel provocaram o poder vivificante de Deus (Brueggemann 2014, 92)[5].

A análise do Salmo realizada por Mays (1994, 55-56) parece corroborar as considerações de Brueggemann. Ele defende que a ocasião específica do Salmo 4 é a de um problema causado pela falsidade (logo, de cunho social), sendo que a honra do que ora é ferida pela mentira.

Nesse sentido, o aspecto dominante da oração, aquilo que lhe dá forças, é a confiança. Nessa confiança o orador pede a YHWH para que lhe escute e lhe ajude (v.1), repreenda aqueles que lhe causaram humilhação (v. 2-5) e declara confiança no Eterno. Dessa forma, Mays (1994, 55-56) considera que o significado religioso e teológico do Salmo é que YHWH é a última base da honra e da fé[6].

Um segundo aspecto defendido por Mays (1994, 55-56) – e considerado por outros – é que a linguagem do Salmo sugere uma situação em que o salmista já havia apelado a YHWH previamente, e a divindade o havia respondido[7]; talvez em procedimentos sacros. Nesse sentido, o orador conclui o salmo com uma declaração de que o salmista experimentou, novamente, da graça de YHWH (v.6-8).

Além do aspecto da salvação prévia, Mays (1994, 55-56) também defende a ideia que o verso oito deixa crer que o Salmo é construído como uma oração ou hino da noite; ideia também apoiada por outros como Terrien

5. As citações aparecerão no corpo do texto em português, sendo todas as traduções realizadas livremente pelo autor do presente trabalho. Ainda assim, o original em inglês será mantido em nota de rodapé, como nesse caso: "These speakers expect God to change such circumstances and believe they are entitled to such change [...] Thus the prayers culminate in exuberant affirmation and praise, because the daring prayers of Israel have evoked the life-giving power of God."

6. Craigie (2004, 77-83) expressa uma ideia que representa uma boa união das percepções então mencionadas. Ele defende que o Salmo de fato é uma queixa, muito embora afirme também que, além disso, se trata de um salmo de confiança, onde o poeta confia em YHWH, frente a qualquer situação.

7. Weiser (1998, 120) segue de perto a percepção de Mays ao afirmar que a certeza do profeta provém de experiências passadas, onde YHWH, por sua graça, o ajudou e salvou, tendo respondido suas orações; dessa forma, a experiência religiosa do poeta é o que forma o plano de fundo do Salmo. Nesse sentido, é essa compreensão que provem a chance de um verdadeiro entendimento de sua mensagem. Igualmente, Gerstenberger (1988, 54) e Kraus (1993, 144-150) afirmam que o salmo contém referências à uma salvação prévia.

(2003, 95-96) e Craigie (2004, 77-83), e construída por Weiser (1998, 119) a partir da análise de continuidade em oposição ao Salmo 3, um hino da manhã. Outros, porém, como Kraus (1993, 144-150), negam tal argumento, contrastando a ideia de que os salmos 3 e 4 formam uma unidade textual.

Além desse aspecto, Weiser (1998, 120) aparentemente concorda com Mays (1994, 55-56) ao afirmar que o texto do Salmo 4 primariamente exprimia essa ideia de reconhecimento das ações já praticadas por YHWH. Ainda assim, o autor argumenta que, provavelmente, o texto foi alterado posteriormente para adaptá-lo à uma liturgia futura, que seria usada como uma súplica[8].

Weiser (1998, 120) afirma, por sua vez, que o salmista se baseia na graça divina e no Seu forte apoio frente a todo tipo de aflição. O poeta quer abrir os olhos daqueles que o provam e o acusam de forma infundada, mostrando que YHWH está sempre ao seu lado.

Em distinta análise, Gerstenberger (1988, 54) vê o Salmo 4 como um clamor por misericórdia, tendo como característica típica desse tipo de clamor o pedido por atenção e resposta divina, presente no texto. Nesse sentido, o Salmo também seria um desafio de adversários, uma forma retórica desse desafio, quer seja ele jurídico, sapiencial ou cúltico.

Segundo tal autor, além da noção de desafio, alguns elementos também revelam uma luta social no Salmo. Nesse sentido, há uma ênfase a conotações legais, visto que, em sua concepção, o destinatário do poeta, os שִׁיא יֵנֵב (benei 'ish – filhos de homem), é comunicado por um descritor que pode significar homens nobres[9]. Dessa forma, sua oração é para convencer seus inimigos, de classe elevada, de seus erros (Gerstenberger 1988, 55).

Em seu pensamento, essa luta social retratada pelo desafio aos adversários (v. 3-6) pode ser retórica, voltada aos membros de seu próprio grupo. De toda forma, o autor é enfático ao afirmar que isso não faz parte de um processo judicial, mas de um serviço de adoração, visto suas conexões com o Santuário, em contexto ritualístico[10]. Nesse sentido, a liturgia é destinada a promover a reabilitação do pobre, do desprezado e, provavelmente, de pessoas socialmente suspeitas, em face de séria pressão (Gerstenberger,1988, 57).

8. Terrien (2003, 95-96) concorda, enquanto Craigie (2004, 77-83) discorda enfaticamente no que se refere à alteração do texto. Ainda assim, esse último também argumente que o Salmo posteriormente tornou-se uma parte formal e regular do culto, mesmo que escrito em primeira pessoa.
9. A ideia é compartilhada por Terrien (2003, 97), Craigie (2004, 77-83) e Kraus (1993, 144-150).
10. Kraus (1993, 144-150), por sua vez, argumenta que o salmo, além de ser possuidor de um contexto cúltico, também evoca um contexto judicial, visto que o salmo é construído com um padrão para aquele que ataca um veredito divino em um processo judicial no templo.

Além dos elementos já abordados, Gerstenberger (1988, 57) chama a atenção à musicalidade do Salmo. Ele afirma que a oração faz uso de sons musicais (v.9) para confirmar sua confiança no auxílio divino. Tal noção é compartilhada por Terrien (2003, 95-96), que afirma que essa melodia vocálica era acompanhada de liras e harpas; provavelmente tocada em tons mudos.

Tomando esses temas como base, Gerstenberger (1988, 57) assume, assim, a seguinte estrutura para o Salmo:

I – Cabeçalho (v.1)

II – Invocação e pedido inicial (v.2)

III – Desafio dos oponentes (v.3-6)

IV – Queixa (v.7)

V – Afirmação de confiança, petição (v. 8-9)

Terrien (2003, 95-96), embora compartilhe a noção de que o Salmo contém elementos de queixa individual, mesmo que surgindo como uma "colagem" de elementos discrepantes, propõe uma possível estrutura distinta. Na sua percepção, a métrica é irregular e a estrutura das estrofes revelam três claros níveis:

I – Invocação (v. 2-4 – dois tricólons + um bicólon)

II – Exortação (v. 5-6 – um tricólon + um bicólon)

III – Ato de louvor (v. 7-9 – três bicólons)

Dessa forma, o orador pode ser um músico-profeta cúltico, possivelmente do norte de Israel, admitido como um levita do templo de Jerusalém após a reforma de Josias (621 a.e.c.) (Terrien 2003, 96). Nesse salmo, esse funcionário do templo pode estar sendo atacado por manifestantes (v. 3-4), e ora a YHWH, para que ele justifique suas ações (Terrien 2003, 96).

Terrien (2003, 100-102) ainda afirma que três temas dominam a teologia da presença, existente no Salmo. O primeiro é um recurso por provas visíveis de natureza divina que esconde uma atração para o quase metafísico "nada". O segundo é o tema do silencio (v.5). E o terceiro é a relação entre o sono da oração da noite e o surgimento da luz de YHWH. Dessa forma, o Salmo encerra-se com um esplendido exemplo de "ainda assim, tenho fé".

Uma outra consideração comum ao Salmo é a posição defendida por Dahood (2008, 22-27). Ele considera o Salmo como uma prece por chuva, devido à uma seca causada pelos pecados do povo. Nesse sentido, o poeta pede para que YHWH a derrame, enquanto YHWH acusa os homens de consultar os ídolos em busca de chuva.

Tal argumento é desconstruído por Craigie (2004, 77-83). Ele retoma a noção de que o salmista é acusado injustamente e busca a YHWH por justiça, se autoafirmando como leal e apresentando que aqueles que lhe acusam devem saber que o Eterno assim o considera. Consequentemente, ao fim do Salmo, toda a angustia que cercava o salmista inicialmente, desaparece. Sua confiança em YHWH o faz repousar em segurança.

Craigie (2004, 77-83) ainda argumenta que o Salmo não oferece respostas teóricas para problemas como falsas acusações, falsidade ou engano. Nesse sentido, o Salmo ensina, de forma prática, uma espécie de terapia: a oração. É somente a percepção divina que realmente importa. Dessa forma, a atitude dos acusadores não muda no decorrer do salmo, mas sim o homem interior.

No que se refere à estrutura, o autor defende que, embora o Salmo não possua uma métrica regular, a repetição de termos apresenta um efeito marcante. O uso de *selah* aparentemente evoca sua forma musical, e não necessariamente a estrutura da progressão do significado (Craigie 2004, 77-83). O autor declara, assim, que uma estrutura é difícil de ser estabelecida, conforme também argumenta Kraus (1993, 144-150).

Mandolfo (2002, 30-35) apresenta uma abordagem ligeiramente distinta às demais. Ela aponta que o salmo é definido por um diálogo existente entre YHWH e os homens. Nesse sentido, ao fim do diálogo, o que requer auxílio no verso 2, responde com alegria à graciosidade de YHWH.

A autora defende dois discursos no poema: um vertical, rumo a YHWH, e um horizontal, com interjeições instrucionais. Dessa forma, o pedido inicial é feito com uso de termos jurídicos, e YHWH é apresentado de forma implícita como juiz no Salmo. O juízo é então exposto no segundo diálogo (Mandolfo 2002, 30-35).

Tendo em mente tais ideias, Mandolfo (2002, 30-35) propõe a seguinte estrutura para o Poema:

Vers.	Natureza do discurso	Emissor	Destinatário
2	Invocação e petição peticionário	Divindade	(2ms)
3	Desafio para os adversários	Peticionário ou YHWH	Humanos (2mp)
4a	Descrição de YHWH	Voz didática humana	Divindade (3ms)
4b	Afirmação de confiança	Peticionário	Humanos
5-6	Exortação	Voz didática humana	(mp imp)
7	Petição	Indeterminado	Divindade
8-9	Ação de Graças	Peticionário (1cs)	Divindade (2ms)

Figura 1
Estrutura Salmo 4
Fonte: Adaptado de Mandolfo, 2002.

Uma abordagem ainda mais isolada que a de Mandolfo e sem muitos paralelos gerais é a de Feuer (2004, 81). Em sua análise, altamente embasada na tradição judaica, o autor defende que David compôs o Salmo enquanto fugia de seu filho. Posição similar é defendida e argumentada previamente por Hengstenberg (1869, 54-71).

Nesse sentido, Feuer (2004, 81) vê o Salmo como endereçado aos inimigos de David, visando a ensiná-los, a fim de melhorar sua moral e ética. Dessa forma, no verso 5, David busca ensinar a seus adversários que a inclinação ao mal é o real inimigo, não ele; já nos versos 6 e 7, David age, retirando as falsas máscaras dos seguidores de Abshalom. Nesse sentido, David, conhecendo toda essa realidade, implora no Salmo 4 a esses homens que se salvem da calamidade através do arrependimento.

Após descrição de tais abordagens, nota-se que alguns aspectos trabalhados nas análises do Salmo ecoam um notável consenso dentre os estudiosos. Ainda assim, é perceptível que, em linhas gerais, a maior parte do conteúdo é, como mínimo, levemente discordante. Aparentemente, o objeto que é posto sob análise, resultando em tais interpretações, é o que sujeita a realidade à tal diversidade, visto que, por diversas vezes, a atenção de tais autores não é voltada unicamente ao texto, mas sim às mais variadas e distintas fontes.

Buscando extrair elementos mais concretos do Salmo, o presente trabalho se propõe a realizar uma outra possível análise do texto, se valendo, nesse momento, do método de análise total, conforme exposto por Weiss (1984) e trabalhado por Buber & Rosenzweig (1994). Assim, a análise é feita mediante leitura restrita do conteúdo do Salmo, em sua forma final. Contudo, a fim de situar o leitor não familiarizado com a língua bíblica, uma clássica tradução provisória será ofertada após o texto hebraico nesta primeira seção. Tal tradução, contudo, não será considerada ao longo da análise, servindo apenas para situar o leitor.

Após isso, também será feito uso de elementos da teoria de análise textual denominada Intertextualidade Sincrônica ou Dialogismo Sincrônico, conforme extraído dos estudos de Bakhtin (2006), e trabalhado por Kristeva (1969). Nesse momento, o texto bíblico, como construção total, será posto em diálogo, a fim de expandir a compreensão do Salmo em questão.

Todas as referências bíblicas mencionadas, quando no original, são retiradas do texto massorético, assim como exposto pela Bíblia Hebraica Stuttgartensia; sendo o dicionário de Schokel (1997) utilizado nas traduções. Ao longo do texto, são expostos pequenos excertos traduzidos livremente do original hebraico, ao passo que uma versão autoral completa está exposta na última seção deste trabalho. Quando a tradução não é feita, uma transliteração livre/

simplificada é proposta. Textos que aludem a outras traduções ao português foram retirados da versão de João Ferreira de Almeida (1986), indicados a partir da sigla "ARA", posta após a referência textual (Ex.: Sl 4:1a, ARA).

Introduzidos esses aspectos, dá-se início ao estudo do Salmo em questão.

1 ASPECTOS POÉTICO-LITERÁRIOS

לַמְנַצֵּחַ בִּנְגִינוֹת מִזְמוֹר לְדָוִד׃

Salmo de Davi ao mestre de canto, com instrumentos de cordas (Sl 4:1a, ARA)

A introdução do salmo, presente no primeiro verso da construção atual, pode ser dividida em duas linhas: divisão demarcada pela presença de sujeito preposicionado (verb. part. e sub. próp.) + complemento.

O salmo é destinado ao que dirige nos cânticos[11], através do uso de preposição "לְ" (le – a, para). A mesma preposição é usada para designação de autoria, creditando sua composição a David.

É descrito como um מִזְמוֹר (mizmor), um salmo. A designação לַמְנַצֵּחַ בִּנְגִינוֹת (lamnatseah binginot – ao dirigente de cânticos) sugere a ideia de que esse salmo deveria ser cantado.

לְחָנְנֵנִי וּשְׁמַע תְּפִלָּתִי׃

בְּצָר הִרְחַבְתָּ לִּי

צַדְּקִי אֱלֹהֵי

Responde-me quando clamo, ó Deus da minha justiça;

na angústia, me tens aliviado;

tem misericórdia de mim e ouve a minha oração. (Sl 4:1b, ARA)

Após introdução, o corpo do Salmo é iniciado com um tetracólon, concebido a partir de duas linhas de dois termos e duas linhas de três termos. As

11. Feuer (2004: 82), se embasando em Radak, defende que essa designação se refere ao levita responsável por dirigir toda a orquestra do Templo.

linhas são marcadas por aliteração simples, formada a partir de sufixo pronominal de primeira pessoa comum singular.

A primeira e a última linha são compostas por dois verbos cada; verbos que introduzem um diálogo entre o poeta do salmo e יְהֹלֶֽא (‘elohei – meu Deus). Ao se dirigir diretamente a YHWH, é feito uso do imperativo; uma marca textual que permeará toda a estrutura.

Nesse verso há o início de um diálogo geral, que é intercalado pelas linhas centrais com complementos nominais. Tais complementos apresentam, de forma qualitativa, o sujeito (linha 2) e as ações já praticadas por ele (linha 3); ações que servem como base para os pedidos feitos na linha inicial e final do Salmo.

Um termo que exige atenção é o verbo יְנֵּֽנִּח (haneni), derivado da raiz ונח (hanan), cujo significado básico é “graça”, podendo também significar “beleza” ou “favor” (Botterweck et al 1986, 22). O verbo construído a partir dessa raiz é usado na Bíblia Hebraica quase exclusivamente no sentido derivado de “mostrar favor/piedade/misericórdia”, ainda que ocorrências no sentido estético ainda existam (Botterweck et al 1986, 22). Nesse sentido, aquele que canta se vale do imperativo para pedir a YHWH que ouça sua súplica e que lhe responda, tendo como base sua graça e misericórdia, e não o merecimento do poeta.

יְנֵּֽנִּח שְׁמַֽע תְּפִלָּתִֽי׃

קִיר֣וּ וְשִׁקְבַּ֣ת בֶּ֑זֶב

הֶ֝לֶ֗ס׃

Ó homens, até quando tornareis a minha glória em vexame,

e amareis a vaidade, e buscareis a mentira? (Sl 4:2, ARA)

O terceiro verso do Salmo é construído a partir de um bicólon, embora uma última linha seja formada unicamente pelo isolamento da marcação “*selah*”. Nessa divisão, cada linha é composta por um verbo em segunda pessoa, em ação ativa e incompleta, acompanhado de complemento nominal composto por dois substantivos no singular, além de sujeito e partícula interrogativa na linha 1.

As linhas do verso em questão representam uma quebra brusca da sintaxe comum do Hebraico Bíblico, construída a partir da sequencialidade: verbo, sujeito e complemento. Na primeira linha desse verso, nota-se que seis termos antecedem o verbo. Em sequência, uma elipse nominal na

segunda linha adiciona o sentido de outros quatro termos anteriores ao verbo presente na construção em questão.

O verso em questão é uma sequência do diálogo iniciado no verso 2. Após ter sido direcionado um pedido em voz imperativa a YHWH, por parte do poeta, YHWH participa do diálogo. O pronunciamento é feito na segunda pessoa. Não fica claro se a fala é diretamente atribuída à articulação de YHWH, ou se o poeta a articula em Seu lugar. De toda forma, em dois cólons, YHWH se dirige aos בְּנֵי שִׁיא (benei 'ish – filhos de homem).

A fala se resume a uma pergunta. A construção interrogativa עַד־מֶה ('ad-meh – até quando?) é utilizada de forma retórica por YHWH. "Até quando me desonrarás, agindo com falsa intenção?" É questionado o homem.

O segundo cólon carrega de forma implícita a introdução do primeiro, evocando em elipse o sujeito e a construção interrogativa que o compõe (בְּנֵי שִׁיא עַד־מֶה – benei 'ish 'ad-meh – filhos de homem, até quando?). Dessa forma, o segundo cólon funciona como uma intensificação da ideia apresentada de antemão, embora seja usada uma construção distinta nesse segundo momento.

A partícula de marcação *selah*[12] surge ao fim do verso, indicando o fim da primeira fala de YHWH.

וְלָמָּה תֹאהֲבוּ־רִיק תְּבַקְשׁוּ כָזָב סֶלָה׃

וּדְעוּ כִּי־הִפְלָה יְהוָה חָסִיד לוֹ יְהוָה יִשְׁמַע בְּקָרְאִי אֵלָיו׃

Sabei, porém, que o SENHOR distingue para si o piedoso;

o SENHOR me ouve quando eu clamo por ele. (Sl. 4:3, ARA)

Seguindo a sequência de bicólons iniciada no verso anterior, o verso 4 é construído a partir de duas linhas formadas por dois verbos e uso do tetragrama. Além disso, ambas são finalizadas por preposição sufixada com pronome pessoal de terceira pessoa masculino singular.

A fala anterior, pronunciada por YHWH, é agora continuada pela voz daquele que pronunciou o pedido inicial do Salmo. O uso de imperativo é retomado, embora agora não mais com sentido de pedido, mas como uma ordem intensificada. Ao contrário do verso anterior, predomina o uso de terceira pessoa singular na fala do poeta.

12. Feuer (2004, 85) argumenta que tal termo pode significar "para sempre" ou uma instrução musical, tal como pausa.

O termo יאֶתְקֹב (beqare'i – no que eu chamar) reaparece, conectando o verso em questão ao verso 2, ao momento do pedido inicial que constrói o salmo. Aparentemente, o poeta esclarece que a censura do verso anterior não se aplica ao דיסְח (hasid – leal); a esse YHWH ouvirá e responderá, mediante sua וח (hen – graça).

וּאֶטֱחָ֥ת־לֹ֑אַו וּזְגִֽר

וּמְּד֥וּ בְּכִבְכִשְׁמ־לַ֗ע בְּכְבִבְלָ֥ב וּרְמֵ֑א

הָ֝לֶֽס׃

Irai-vos e não pequeis;

consultai no travesseiro o coração e sossegai. (Sl. 4:4 ARA)

O bicólon do verso 5 retoma o uso de imperativo, presente em três de seus quatro verbos. O uso de segunda pessoa é predominante, indicando uma fala proferida (ou atribuída) por YHWH, conforme verso 3. Os cólons são iniciados e terminados com verbos, sendo os dois pares conectados com uso de *vav* conjuntivo (embora haja uma interpolação de complemento no segundo cólon).

Após fala interpolada do poeta no verso anterior, YHWH continua o diálogo iniciado anteriormente. O sujeito não é exposto de forma explícita novamente, sendo unicamente retomado a partir do verso 3. O verso, em seus cólons, é baseado nas ações orientadas por YHWH. YHWH ordena formas de conduta, que, consequentemente, irão gerar outras ações. Nesse sentido, o imperativo וזְגִר (rigzu – temam), se praticado, produzirá uma vida leal, semאטח (hata' – pecado/tropeço). O וּרְמֵא ('imru – falem) gerará o וּמְּד (domu – calem-se).

Além disso, no segundo cólon surge o termo בְּכִבְכִשְׁמ (mishkavrrem – vossos leitos). Essa temática de sono e descanso, introduzida nesse verso, é retomada posteriormente, a partir do uso de termos do mesmo campo semântico.

Novamente, o verso é encerrado com o marcador *selah*, indicando o fim da segunda e última fala de YHWH, conforme verso 3.

קֶ֭דֶצ־יֵחְבִז וְחְבִז

הָוהְי־לֶ֑א וּחְטִבְּֽט׃

Oferecei sacrifícios de justiça

e confiai no SENHOR. (Sl. 4:5, ARA)

O verso é formado por bicólon, no qual, cada cólon é composto por verbo no imperativo masculino plural, seguido de construção complementar de dois substantivos conectados por *maqqef*. A divisão do cólon é claramente estabelecida mediante uso de *vav* conjuntivo.

A construção desse verso é distinta de todas as demais, visto que não há aqui uma designação clara da pessoa do discurso a quem a fala é dirigida. O uso do plural, porém, sugere ser esse destinatário os יִגְּבִ שִׁיא (benei 'ish – filhos de homem). Dessa forma, o verso 6 seria uma segunda interpolação do poeta, logo após fala de YHWH; conforme versos 3 e 4.

Ao início do primeiro cólon é feito uso de jogo de palavras (יַחְבְּזוּ וּחְבְּזוּ – zivhu zivhei), composto por verbo e substantivo derivados da raiz חבז (zavah). Essa raiz, encontrada em todas as línguas semíticas, sempre se refere a serviços sacerdotais de sacrifícios a deidades (Botterweck, Bergman, Ringgren, Lang 1980, 8).

O verbo ocorre na BH cerca de 113 vezes no *qal*. 25 dessas ocorrências se dão em contextos legais e 88 em contextos jurídicos. A noção ritualística do termo é corroborada mediante o uso de ארק (qara') nos versos anteriores (v. 2 e 4), sendo que ambos termos fazem parte do campo semântico do santuário e da aliança (Botterweck, Bergman, Ringgren, Lang 1980, 8).

Ao substantivo que sucede o verbo no jogo de palavras é dada semelhante significação. De certa forma, o substantivo surge na BH como uma demonstração de culto particular a YHWH; tanto quanto como um ritual específico (Botterweck, Bergman, Ringgren, Lang 1980, 8-9,14).

בוֹט וּנָאְרֵי־יִמ ֹ֫יִרְמֹא מִיבַר

הָוהְיָ ךָיֶנָּפ רוֹא וּנֵיֵלָע־הָסָנ׃

Há muitos que dizem: Quem nos dará a conhecer o bem?

SENHOR, levanta sobre nós a luz do teu rosto. (Sl. 4:6, ARA)

A divisão desse bicólon se dá, principalmente, a partir da organização de verbos em orações distintas. Dos quatro verbos, um surge no *qal* particípio (מִיִרְמֹא – 'omerim), necessariamente como um invocativo de sujeito do primeiro cólon. A ação do verbo no *hifil* incompleto וּנֵאְרֵי (iar'enu – fará olhar para nós) é necessariamente percebida como complemento do sujeito já mencionado. O outro cólon aponta uma estrutura semelhante. O pedido deferido novamente no imperativo, que requer as ações antropomórficas de

נָסָא (nesah – levantar) e רוּא (‘or – brilhar) a face, apenas pode ser atribuído ao sujeito indicado ao fim do segundo cólon, הוהי (YHWH). Além disso, tanto o primeiro quanto o segundo cólon são construídos em terceira pessoa, indicando fala do poeta, e não de YHWH.

Dois termos exigem maior atenção no verso sete. A raiz רמא (‘amar) surge pela segunda vez no Salmo, traçando uma linha conectiva do verso com o verso 5; local de sua primeira ocorrência. Aparentemente, o verso 7 se torna um complemento à ideia trabalhada anteriormente.

Essa noção é corroborada a partir da análise do termo נָסָא (nesah – levantar-se). O termo em questão faz parte do campo semântico de תֶכְבְכִשְׁמ (mishkavrrem – vossos leitos), presente na segunda linha do verso 5.

Segundo Botterweck, Freedman e Willoughby (1999, 24), נָסָא (nesah – levantar-se) carrega a ideia comum de levantar, carregar ou levar algo ou alguém. Em sua essência, possui caráter físico; seu significado, porém, foi expandido na Bíblia Hebraica ao sentido de perdão de pecados. Nesse sentido, perdão seria o levantar ou tirar a culpa, o pecado e o castigo. Além disso, o termo carrega também o sentido jurídico de um rei que se levanta de seu trono, para julgar.

יָבַלְבְּ הָחַמַשׂ הָתַתָנ

וּבֶרָ סַשׁוּרִיתָוּ סָנָגְד תֵּעֵמ׃

Mais alegria me puseste no coração do que a alegria deles,

quando lhes há fartura de cereal e de vinho. (Sl. 4:7, ARA)

O verso oito é o penúltimo da sequência de bicólons que compõe o Salmo. Há duas ocorrências de verbos no verso, ambos no *qal* incompleto, iniciando o primeiro cólon e encerrando o segundo. Além disso, um substantivo singular preposicionado é colocado ao término do primeiro cólon e outro ao início do segundo. Os termos restantes servem de complemento ao verbo, visto que o sujeito é implícito, demarcado unicamente pela pessoa flexionada nos termos.

O primeiro cólon é caracterizado pelo uso de segunda pessoa singular. Como anteriormente apresentado, esse uso é percebido no Salmo tanto na fala do poeta para YHWH, quanto na fala de YHWH para os שִׁיא יֵנְב (benei ‘ish – filhos de homem). Ainda assim, é clara a ocorrência da primeira opção nesse momento, visto que uma aplicação contrária é logicamente inconcebível, tendo em vista o conteúdo da linha.

O segundo cólon, por sua vez, está na terceira pessoa. Conforme o salmo é construído, nota-se, dessa vez, uma fala do poeta em referência ao sujeito já mencionado na primeira linha. Ainda assim, embora o cólon trate a respeito dos בְּנֵי־אִישׁ (benei ‘ish – filhos de homem), de certa forma, trata-se de uma continuação da linha anterior; uma fala do poeta dirigida a YHWH.

Nota-se também, no segundo cólon, a existência de um jogo de palavras em sinédoque (תְּשׁוּרָתִי תִּגְנָּד – deganam vetirosham), expressando uma totalidade de colheita agrícola. Isso fica mais claro pelo uso do plural nos termos que compõem o jogo de palavras, complicando uma compreensão concreta e unitária de tais termos.

בְּשָׁלוֹם יָחַד אֶשְׁכְּבָה וְאִישָׁן

כִּי־אַתָּה יְהוָה לְבָדָד לָבֶטַח תּוֹשִׁיבֵנִי׃

Em paz me deito e logo pego no sono,

porque, SENHOR, só tu me fazes repousar seguro. (Sl. 4:8, ARA)

O último verso do Salmo encerra a sequência de seis bicólons da construção total. Sua distribuição é aparentemente confusa, muito embora a partícula כִּי (ki – pois) exerça uma clara função de quebra de linhas. Os verbos presentes em ambos os cólons encontram-se em tronco ativo, no incompleto; muito embora dois destes retratem ações simples, enquanto o último deles ecoe uma ação causativa.

Os verbos da primeira linha retratam, pela primeira vez no Salmo, uma autodeclaração de ações por parte do poeta. Nesta é feito o uso, sem precedentes, de primeira pessoa singular nos verbos. Além disso, nota-se que, novamente, o campo semântico mencionado no verso cinco é evocado por intermédio do jogo de palavras אֶשְׁכְּבָה וְאִישָׁן (‘eshekvah veishan – me deitarei e adormecerei), estabelecendo uma conexão entre os versos cinco e nove.

O termo final do Salmo é digno de atenção. A raiz ישׁב (iashav) ocorre como תּוֹשִׁיבֵנִי (toshiveni – tu me farás sentar), claramente em diálogo entre o poeta e YHWH, conforme atesta o uso de segunda pessoa.

A raiz carrega o significado básico de sentar-se, assentar-se. Possui, porém, outros usos determinantes, embebidos de conotação jurídica e legal (conforme o assentar-se no portão da cidade) e a ideia de habitar ou manter-se em determinado lugar. Além disso, possui o significado de entronização real, dando a ideia de um rei que, ao ser assim nomeado, recebe o direito automático de assentar-se em um trono (Botterweck, Ringgren, Görg 1990, 23-25).

Esse termo é usado no verso em questão no *hifil*, tronco ativo que indica o sujeito como causador da ação. Nesse sentido, o poeta reconhece ser YHWH aquele que lhe faz assentar-se; cuja ação pode ser compreendida no sentido de permanência e habitação, ou no sentido de entronização real.

Ao término da análise do último verso do Salmo, é necessário ter em mente que os elementos explorados nessa seção são responsáveis tanto pela construção dos versos quanto pela estruturação do próprio salmo. As funções de coesão e disjunção (em dados momentos) desempenhadas pelos elementos explorados, constroem a dinâmica responsável pela imagem mediante à qual o poema é retratado. Dessa forma, uma análise mais ampla, visando a uma estrutura baseada nos elementos linguísticos/poéticos aqui analisados, pode ser dada conforme exposto na seção que se segue.

2 MACROESTRUTURA

A análise poético-literária já exposta sugere um salmo dialógico13. Tal diálogo é dado entre três figuras: YHWH, o poeta, e os יְנֵי־אִישׁ (benei 'ish – filhos de homem). Aparentemente, o poeta busca se colocar como alguém diferente dos יְנֵי־אִישׁ (benei 'ish – filhos de homem), conforme pode ser notado mediante oposição dos versos três e quatro:

יְנֵי־אִישׁ עַד־מָתַי כְּבוֹדִי לִכְלִמָּה תְּאֶהֱבוּן רִיק

תְּבַקְשׁוּן כָּזָב סֶלָה׃

Filhos dos homens, até quando minha honra para vergonha, vocês vão amar?

[Filhos dos homens, até quando] em vão perseguirão a falsidade?

וְדָעוּ כִּי־הִפְלָה יְהוָה חָסִיד לוֹ יְהוָה יִשְׁמַע בְּקָרְאִי אֵלָיו׃

E conheça que YHWH distingue o leal para si

YHWH ouvirá no meu chamar para Ele

Nesse sentido, o poeta se coloca como representante daqueles que são leais, em oposição aos יְנֵי־אִישׁ (benei 'ish – filhos de homem). Em outras

13. Mandolfo (2002, 30-35) trabalha tal ideia de forma exemplar, muito embora a análise aqui exposta apresente elementos contrastantes ou mais detalhados, se comparada à sua obra.

palavras, ele se "constrói" como uma terceira figura, distinta do homem infiel.

O diálogo entre tais figuras é motivado pela pergunta proferida ao início do salmo, no verso 2. O uso do imperativo é excessivo. São exploradas as duas possibilidades de sentido do tronco (pedido insistente e ordem), a fim de conectar todas as falas à pergunta inicial.

As estrofes são aparentemente delimitadas a partir das pessoas do discurso, flexionadas nos termos. Quando a oração é construída na segunda pessoa, seu referente é YHWH (quando pronunciado pelo poeta – v. 2, 8, 9b) ou os בְּנֵי שִׁיא (benei 'ish – filhos de homem – quando a fala é de YHWH – v. 3, 5). Quando a construção é dada na terceira pessoa, o poeta se dirige aos בְּנֵי שִׁיא (benei 'ish – filhos de homem – v. 4, 7).

A primeira estrofe se resume unicamente ao verso dois, sendo uma fala do poeta em referência a YHWH. Essa fala é caracterizada por um pedido insistente de resposta e ação ao Eterno, frente ao chamado e prece do poeta. Como já dito, essa estrofe é marcada pelo uso de imperativo e de segunda pessoa. Ela funciona como uma base inicial do diálogo.

A segunda estrofe, composta pelos versos 3 a 6, é totalmente direcionada aos בְּנֵי שִׁיא (benei 'ish – filhos de homem). A principal marca de coesão é o uso de terceira pessoa por parte de YHWH e de segunda pessoa plural por parte do poeta. O uso do imperativo por parte de YHWH reporta à pergunta anteriormente dirigida a ele. A estrofe é construída a partir de duas falas de YHWH (v. 3 e 5), interpoladas por duas falas do poeta (v. 4 e 6). Aparentemente, o poeta se sente livre para "auxiliar" YHWH na transmissão de sua vontade/orientação.

Ao fim dos versos 3 e 5, a partícula de marcação *selah* surge, indicando o fim das duas únicas falas de YHWH no salmo e corroborando com a unidade da estrofe. O uso do termo בְּאֶקְרָ֥א (beqare'i – no que eu chamar) no verso 4 estabelece uma forte conexão entre essa estrofe e a primeira. Aparentemente, há uma progressão na resposta da pergunta que rege o diálogo.

A terceira e última estrofe é caracterizada por uma retomada da fala do poeta rumo a YHWH. Isso é observado mediante o uso predominante de segunda pessoa, embora referências à primeira e terceira pessoa também sejam feitas. Ainda assim, deve-se ter em mente que tais referências não indicam o destino da fala, mas apenas citações de terceiros, em sua construção.

Aparentemente, o poeta entende nessa estrofe a resposta de sua pergunta; embora não seja perceptível um esforço explícito por parte de YHWH em respondê-la. Pensar no verso 2 como uma pergunta retórica, nesse momento, pode ser uma opção. Em todo caso, nota-se uma progressão no entendimento da resposta, já iniciada anteriormente. O uso da raiz רמא (‘amar), que surge no verso 5, é repetido no verso 7. Além disso, o contexto semântico de descanso, que é compartilhado em ambos os versos, recebe um cumprimento final no verso 9.

Em suma, as três estrofes que compõem o salmo são coesas principalmente no que se refere às pessoas do discurso flexionadas nos verbos, e se relacionam a partir de um desenvolvimento progressivo na construção de uma resposta à pergunta feita a priori; que muito bem pode ser tida como retórica. Dessa forma, o salmo pode ser estruturado como se segue.

Introdução (v.1)

A. – A YHWH (v. 2)

B. – Aos Homens (v.3-6)

C. – A YHWH (v. 7-9)

onde, conforme exposto acima, B poderia ser subdividido em quatro partes:

I. Fala de YHWH aos homens (v. 3)

II. Fala do poeta aos homens (v.4)

I’. Fala de YHWH aos homens (v.5)

II’. Fala do poeta aos homens (v.6)

Tendo em vista as informações expostas nessa seção e na que a antecede, uma síntese se faz necessária para melhor compreensão do conteúdo. Tal síntese, dada na seção abaixo, esclarecerá como as análises poético-literária e estrutural contribuem, ou mesmo determinam, a compreensão e tradução do presente salmo.

3 SÍNTESE E TRADUÇÃO

Em síntese, o Salmo é uma composição dialógica entre duas entidades participantes: YHWH e בְּנֵי שִׁיא (benei ‘ish – filhos de homem). Essa última construção apresenta um caráter peculiar, visto que ela aparece dessa forma unicamente em cerca de outras 5 ocorrências na Bíblia Hebraica.

Das 5 ocorrências, duas se referem aos doze patriarcas como filhos de um único homem (Gn 42:11 e 13). Além disso, nota-se que, em outras duas ocorrências, a construção é posta em paralelo de oposição com a expressão יגב מדא (benei ‘adam – filhos da Terra – Sl 49:3, 62:10). Assim, aparentemente, a expressão usada no Salmo representa um caráter mais restrito ao povo de Israel, como descendentes dos יְנֵב שִׁיא (benei ‘ish – filhos de homem) de Gênesis (*Cf*. Feuer 2004, 83).

Além das entidades mencionadas, que se envolvem no diálogo, é evidente a participação no Salmo de uma terceira figura que deriva da segunda cadeia receptora, chamado de “poeta” ao longo do presente trabalho.

O poeta exerce um papel peculiar no salmo. Sua prece proferida no verso 2 é o que inicia e baseia o diálogo. Além disso, nota-se que o poeta aparentemente insiste em se colocar à parte dos homens a quem YHWH se dirige. Ele se autoconsidera como representante de uma parcela fiel da humanidade, a quem YHWH ouve e responde (v. 4, 7). Dessa forma, ele se sente livre em complementar as únicas duas falas de YHWH no Salmo (v. 3 e 5), interpolando falas próprias destinadas aos יְנֵב שִׁיא (benei ‘ish – filhos de homem) nos versos 4 e 6.

O papel do poeta é fundamental na construção total, visto ser o único representante da cadeia receptora humana que participa de forma ativa do diálogo. Suas falas, por sinal, compõem seis dos oito versos do poema. Nesse sentido, o “restante” dos assim chamados “filhos do homem” unicamente participam do diálogo passivamente.

De forma completa, o Salmo é composto por um tetracólon seguido de sequência de seis bicólons, divididos em três estrofes, delimitadas mediante a flexão das pessoas do discurso, ou seja, do receptor. A marcação *selah*, indica os términos das falas de YHWH direcionadas aos homens.

O diálogo começa com o poeta se dirigindo a YHWH. Nessa primeira estrofe (v.2), o pedido se resume a duas ações, o יְנֵנִע (‘aneni – responder) e o עְמֻשׁוּ (ushema’ – ouvir). Ambas ações se encontram no imperativo, demonstrando pedido insistente por parte do requerente.

Deve-se levar em conta que a prece realizada na presente estrofe possui uma base muito bem esclarecida. O poeta reconhece as ações praticadas de antemão por YHWH em seu benefício (linha 3) e declara que seu pedido não é baseado em seu merecimento, mas na וְנח (hanan – graça) de YHWH (linha 4).

A prece do verso 2 concebe a estrofe seguinte. Na segunda estrofe, os dois versos marcados com *selah* (3 e 5) apresentam oráculos de YHWH voltados

aos homens, onde, no verso 3, YHWH chama a atenção à realidade dos filhos do homem, e no verso 5 declara um oráculo visando mudança de ações. O transmissor direto desses oráculos, porém, não fica claro.

Aparentemente há duas opções para compreender tal transmissor. Se compreendido como uma fala direta de YHWH, Ele busca incluir o "poeta" nos "filhos do homem", em caráter geral, visto que seus oráculos não o distinguem, e a mensagem do verso 5, com forte ênfase no campo semântico de falar, pode reportar ao pedido inicial feito no verso 2. Optando por essa leitura, no entanto, é necessário compreender as falas do poeta nos versos 4 e 6 como um intencional fingimento, enquanto ele se coloca como ignorante de sua inserção no destinatário da fala de YHWH e se posiciona à parte desse grupo.

Pode-se também compreender a fala de YHWH como uma reprodução do oráculo a partir da voz do poeta. Visto que em diversas seções da Bíblia Hebraica a fala do profeta e a de YHWH é confundida no momento da pronunciação dos oráculos, sendo complicada uma diferenciação clara quanto ao transmissor direto, essa opção é viável. Dessa forma, os versos 3 a 6 seriam proferidos pela boca do poeta, embora o 3 e o 5 sejam descritos como que por falas de YHWH e o 4 e o 6 como interpolações diretas do poeta.

Essa estrofe carrega elementos importantes para a compreensão do conteúdo do Salmo, além dos já mencionados. A segunda linha do verso 4 representa uma ideia central. O poeta busca esclarecer que YHWH, embora reconheça a situação precária dos homens (conforme verso 3), ainda exerce justiça; destacando para si o leal (linha 1) e ouvindo o chamar daqueles que lhe são fiéis. Nota-se a relação existente entre a segunda linha do verso e o verso 2, em que os termos עִמְּשִׁי (ishma' – ouvir) e יִאְתָּקֵּב (beqare'i – chamar) aparecem. Esse retomo indica uma coesão progressiva do Salmo, além de indicar que a censura do verso 3 não se aplica a todos. YHWH ainda é o יֵהֹלֵֽא יִקְדֵּצ ('elohei tsidqi – Deus de justiça) que ouve e responde o chamar do que lhe é fiel.

Após a fala do poeta no verso 4, YHWH torna a falar em outros 2 bicólons (além da marcação *selah*); atentando para uma ordem de ações que, consequentemente, devem gerar mudanças. Aparentemente, o verso retrata uma ideia de aceitação do lugar do homem frente a soberania de YHWH. O homem deve וּזְגִר (rigzu – temer) diante de YHWH, para que assim não falhe. Deve meditar no seu íntimo, e como resultado, se calará diante da grandeza do Eterno.

A segunda fala interpolada do poeta encerra a estrofe, trazendo para o salmo um contexto sacerdotal. O par de palavras יֵחְבִּזּ וּחְבִּזּ (zivhu zivhei – sacrifiquem sacrifícios) deixa isso claro. Aparentemente, o poeta busca

esclarecer que as ações anteriormente ordenadas por YHWH, acompanhadas pelo serviço no santuário, devem estabelecer uma relação direta de confiança dos "filhos do homem" nele.

A última estrofe (v. 7 a 9) é transmitida pelo poeta, e direcionada a YHWH. O campo semântico de "falar" é trabalhado (linha 1, v.7), e a ocorrência de רוֹא תָּוהִי ָרֵנָּפ ('or paneirra YHWH – brilha tua face YHWH) mantém o caráter cerimonial/sacerdotal na estrofe. Essa construção estabelece uma relação intertextual entre o presente salmo e Números 6:25, no qual lê-se a benção sacerdotal[14]:

וְחֻנֶּךָּ׃ יָאֵר יְהוָה פָּנָיו אֵלֶיךָ וִיחֻנֶּךָּ יְהוָה פָּנָיו אֵלֶיךָ וְיָשֵׂם לְךָ שָׁלוֹם׃

o SENHOR faça resplandecer o rosto sobre ti e tenha misericórdia de ti;

A estrofe prossegue como uma demonstração de gratidão e alegria do poeta diante de YHWH (v.8), encerrando com a consideração de que o poeta pode se manter em שָׁלוֹם (shalom – paz), mesmo diante da aflição que lhe perturbava a priori (v.2). Essa percepção de tranquilidade e paz é enfatizada pelo uso do jogo de palavras אֶשְׁכְּבָה וְאֶשְׁיָנָה ('eshekvah ve'ishan – me deitarei e adormecerei).

É importante notar que a estrofe e, consequentemente, o Salmo, é encerrada mediante fala que indica uma resposta satisfatória à pergunta feita no verso 2. É curioso, porém, que evidências claras de tais respostas não são encontradas nas falas de YHWH dos versos 3 e 5. Ainda assim, ao fim do Salmo, o poeta declara que a paz lhe sobrevém, e que o sossego lhe é possível, pois YHWH lhe fará בשׁי (iashav – assentar-se). Dessa forma, o Salmo é encerrado com um indicativo de um contexto real de entronização, já anunciado pelo uso de נָסָא (nesah – levantar-se), no verso 7.

Encerrando a presente síntese, dá-se lugar à tradução do poema.

Tendo em mente o caráter amplamente polissêmico dos termos da língua hebraica, sabe-se que, ao ser feita uma tradução, um dentre muitos termos tem de ser escolhido a fim de transmitir o conteúdo intencionado. A tradução aqui proposta procura apresentar uma escolha de termos e associações que retratam a lógica interna já exposta, buscando ao máximo uma adequação à dinâmica do texto e à sua estrutura interna, mantendo, sempre que possível, a abertura do sintagma. Tal tradução, em versão autoral, acompanhada de notas de tradutor explicativas, pode ser dada como se segue.

14. A relação intertextual é proposta mediante interdependência de termos derivados das três raízes presentes na construção em questão (*Cf*. Mays 1994, 56; Weiser 1988, 121).

INTRODUÇÃO[15]

Para o que dirige nos cânticos[16]	ַ֝חְּצִנְמַל תוֹנִיגְנִּב
Salmo de David	:דָוָדְל רוֹמְזִמ

Estrofe I

No que eu chamar, responda	ִיֹאְרָקְב יִנֵּנָע
Deus de minha justiça!	ֵיהֹלֱא יִקְדִצ
No perigo te estendestes[17] a mim,	הָצָבְ֣תַחְרִה ִילֵ
Tenha misericórdia[18] e ouça minha súplica!	יִנֵּנָח עַמְשׁוּ :יִתָלְפִת

Estrofe II

Filhos do homem, até quando "amareis"	ֵינְּב שִׁיא הֵֽמ־דַע יָדוֹבְכ הָמְלְכָל
a minha glória como um insulto?	קיֵרִ֑ושְׁקִבְּת בָזָכ
[Filhos do homem, até quando][19]	:הָלָֽס
perseguireis a falsidade em vão?	
Saiba que YHWH destacou o leal para si;	וֹלְ דיִסָח הָוהְי הָלְפִה־יִכ וּעְדּוּ
YHWH ouvirá o meu chamado.	:ויֵלֵא יָאְרָקְב עַמְשֹׁי הָוהְי
Temam e não pequeis!	ֽמָכְבִּ֑כְשִׁמ־לָע ֶמָכְבִבְלָב וּרְמֹא

15. Deve-se ter em mente que tal introdução não faz parte do corpo do texto original. Ainda assim, sua inserção remonta a um período bastante antigo, preservando uma tradição que muito bem pode ser tida como confiável.
16. A tradução de תוניגנב (binginot) normalmente é feita na Almeida como uma necessidade de acompanhamento de instrumentos de cordas na reprodução do salmo. Isso se dá devido a uma informação da tradição, que considera o termo como um indicativo de um grupo particular de instrumentos usados no templo (*Cf*. Feuer 2004, 82). Nessa tradução, foi tomada a opção da designação mais simples do termo, "nos cânticos".
17. O termo תְּבַחְרִה (hirhavta) pode ser traduzido por "estendestes", "alargastes", "engrandecestes". Sua aparição no absoluto aparentemente carrega o sentido de cuidado, proteção e interesse divino em "facilitar" os caminhos do poeta. Terrien (2003, 97) argumenta que o termo "pode ter sido uma metáfora nômade, um símbolo de liberdade diante de amplos horizontes" (It may have been a nomadic metaphor, a symbol of freedom before wide horizons).
18. O termo יַנֵּנָח (haneni), proveniente da raiz נחנ (hanan), pode ser entendido como "graça", "beleza", "misericórdia", "favor".
19. Elipse nominal.

Falem nos vossos corações, junto aos — וְאַל־תֶּחֱטָאוּ רִגְזוּ מִמְּכֹו

vossos leitos, e calem-se! — הָלֹם

Imolem sacrifícios de justiça! — זִבְחֵי־צֶדֶק וְחִבְטְחוּ

E confiem em YHWH! — אֶל־יְהוָה׃

Estrofe III

Muitos são os que falam: quem nos fará ver — רַבִּים אֹמְרִים מִי יַרְאֵנוּ טֹוב

o que é bom? — נְסָה־עָלֵינוּ אֹור פָּנֶיךָ יְהוָה׃

Levanta sobre nós o brilho de Teu rosto,

YHWH.

Tu colocastes alegria no meu coração, — נָתַתָּה שִׂמְחָה בְלִבִּי

Pois, no tempo [determinado], seu trigo — מֵעֵת דְּגָנָם וְתִירֹושָׁם רָבּוּ׃

e vinho se multiplicou[20].

Em paz, juntos, me deitarei e adormecerei; — בְּשָׁלֹום יַחְדָּו אֶשְׁכְּבָה וְאִישָׁן

Pois só tu, YHWH, me faz assentar-me[21] em segurança. — כִּי אַתָּה יְהוָה לְבָדָד לָבֶטַח תּוֹשִׁיבֵנִי׃

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscando se distanciar de uma subjetividade de inferências na extração de sentidos, os métodos aqui aplicados visam a favorecer uma interpretação que se atém a uma reflexão que considera, unicamente, o conteúdo do texto em sua forma final, se valendo da forma de sua escrita para a obtenção de seu significado e das relações intertextuais que o texto preserva.

A partir da aplicação desses métodos, reiterando as reflexões já enunciadas ao longo do texto, nota-se que o Salmo 4 apresenta um caráter dialógico

20. A segunda linha do verso em questão é de difícil tradução (*Cf.* Gerstenberger 1997, 54). Na presente proposta, foi feita escolha pela opção mais simples de tradução; buscando manter maior proximidade do original.
21. O termo תּוֹשִׁיבֵנִי (toshiveni) provém da raiz בשי (iashav), que pode ser traduzida por "sentar", "entronizar", "repousar", "estabelecer".

entre três figuras cósmicas, sendo a terceira uma possível derivação de uma outra. As estrofes são delimitadas a partir do uso flexionado de tais pessoas do discurso, e relações com contextos jurídicos, pactuais, cúlticos, ritualísticos e reais são levantadas mediante uso de vocabulário específico.

Diante disso, é possível conceber, nesse texto, a presença na poesia hebraico-bíblica de uma expressão religiosa integral que relaciona as mais diversas facetas da vida humana; expressão que pode ser objetivamente compreendida mediante análise profunda do texto, em sua forma final, considerando os modos de sua construção a fim de estabelecer seu significado.

Esta pesquisa, portanto, buscou apresentar, de forma aprofundada, os elementos que compõem o texto e os sentidos ali presentes, tomando como base os aspectos já mencionados. Desse modo, não houve aqui qualquer intenção de elaborar, de forma mais aprofundada e contextual, os elementos religiosos ou culturais presentes. Tal trabalho caberá aos interesses de Teólogos que, ao julgarem relevante este material, poderão tecer suas considerações.

REFERÊNCIAS

Bakhtin, Mikhail. 2006. *Estética da Criação Verbal.* São Paulo, SP: Editora Martins Fontes.

Botterweck, Bergman, Ringgren e Lang. 1980. *Theological Dictionary of the Old Testament.* Grand Rapids, MI; Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company.

Botterweck, Ringgren, Freedman, Lundbom e Fabry. 1986. *Theological Dictionary of the Old Testament.* Grand Rapids, MI; Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company.

Botterweck, Ringgren e Görg. 1990. *Theological Dictionary of the Old Testament.* Grand Rapids, MI; Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company.

Botterweck, Freedman e Willoughby. 1999. *Theological Dictionary of the Old Testament.* Grand Rapids, MI; Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company.

Brueggemann, Walter. 2014. *From whom no secrets are hid: Introducing the psalms.* Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.

Buber, Martin e Rosenzweig, Franz. 1994. *Scripture and Translation.* Indiana: Indiana University Press.

Craigie, Peter. 2004. *Psalms 1–50.* 2 ed. Nashville, TN: Nelson Reference & Electronic.

Croft, Steven. 1987. *The identity of the individual in the psalms.* Western Bank, Sheffield: Sheffield Academic Press Ltd.

Dahood, Mitchell. 2008. *Psalms I: 1-50: Introduction, Translation, and Notes.* New Haven, London: Yale University Press.

Feuer, Avrohom Chaim. 2004. *Tehilim: A new translation whit a commentary anthologized from Talmudic, midrashic and rabbinic sources.* Brooklyn, NY: Mesorah Publications Ltd.

Gerstenberger, Erhard. 1988. *Psalms part I with an introduction to cultic poetry.* Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Company.

Hengstenberg, Ernst Wilhelm. 1869. *Commentary on the Psalms.* v. 1. Edinburgh, U.K.: T&T Clark.

Kraus, Hans-Joachim. 1993. *A Continental Commentary: Psalms 1–59.* Minneapolis, MN: Fortress Press.

Kristeva, Julia. 1969. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Debates.

Mandolfo, Carleen. 2002. *God in the Dock: Dialogic Tension in the Psalms of Lament.* London, NY: Sheffield Academic Press.

Mays, James Luther. 1994. *Interpretation: A bible commentary for teaching and preaching.* Louisville, Kentucky: John Knox Press.

Schokel, Luis Alonso. 1997. *Dicionário bíblico hebraico-português.* 1. ed. São Paulo, SP: Paulus.

Terrien, Samuel. 2003. *The Psalms: Strophic, structure and theological commentary.* Grand Rapids, MI; Cambridge, U.K.: William B. Eerdmans Publishing Company.

Wardlaw Jr, Terrance Randall. 2015. *Elohim within the psalms: Petitioning the creator to order chaos in oral-derived literature*. London, U. K.: Bloomsbury T&T Clark.

Weiss, Meir. 1984. *The Bible from within: The Method of Total Interpretation.* Jerusalem: The Magnes Press - The Hebrew University.

Weiser, Artur. 1988 *The Psalms: A commentary*. Philadelphia, PE: The Westminster Press.

Eliathan Carvalho Leite é mestrando em Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Graduado em Teologia pela Universidade Adventista de São Paulo (Unasp-EC) e Letras - Português, pela mesma instituição, com bolsa do Programa de Iniciação à Docência da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Pibid/Capes). Possui interesse e desenvolve pesquisas sobre: Bíblia Hebraica; Teoria Literária; Análise Narrativa da Bíblia Hebraica; Hebraico Bíblico; Religião, Política e Sociedade. E-mail: eliathan.carvalho.l@gmail.com.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 26/04/2021
Reapresentado em: 22/06/2021
Aprovado em: 03/08/2021

A IGREJA UNIVERSAL E SUAS "MÍDIAS": UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE RELIGIÃO, MÍDIA E SECULARISMO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.182838

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4566-0518

VITOR MIRANDA CIOCHETTI[1]
Pesquisador Independente, São Paulo, SP, Brasil

RESUMO

Neste artigo, propõe-se pensar a reconfiguração do secularismo brasileiro, marcada pelo ativismo evangélico pentecostal na esfera pública e o consequente declínio da hegemonia da Igreja Católica no país. A partir de uma revisão crítica da literatura sobre religião, mídia e secularismo, tomamos o Templo de Salomão, da Igreja Universal do Reino de Deus, como objeto privilegiado desta reflexão. Analisando a visibilidade midiática de algumas cenas e narrativas sobre o Templo de Salomão, apontamos para a importância da incorporação de novas mídias no repertório religioso da IURD como fator de transformação das práticas de mediação religiosa em curso no país. Busca-se sustentar que as dinâmicas de publicidade da formação estética inspirada em uma concepção mítica de Israel, materializada nos mais diversos objetos, edifícios, cerimônias, gestos, performances e símbolos pelas igrejas pentecostais, tornaram-se um fator importante para a emergência do Pentecostalismo como uma religião pública.

KEYWORDS
Religião; Pentecostalismo; Mídia; Templo de Salomão; Igreja Universal do Reino de Deus.

1. Esse artigo apresenta os resultados obtidos na pesquisa de Iniciação Científica "O sagrado televisionado: perspectivas sobre o Templo de Salomão" (2019-2020), vinculada ao projeto temático "Direito, Religião e Secularismo: a reconfiguração do repertório cívico do Brasil Contemporâneo" e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, Processo 18/21726-3).

ABSTRACT

This article discusses the reconfiguration of Brazilian secularism, marked by Pentecostal evangelical activism in the public sphere and the consequent decline of the hegemony of the Catholic Church in the country. From a critical review of the literature about religion, media and secularism, we consider Universal Church of the Kingdom of God's (IURD) greatest center, Solomon's Temple, as the privileged object of this analysis. Observing the media visibility of some scenes and narratives about the Solomon's Temple, we sustain that the incorporation of new media into the IURD's religious repertoire has transformed the practices of religious mediation in the country. Our objective is to demonstrate that the publicity dynamics of aesthetic formation— inspired by a mythical conception of Israel and materialized in a diversity of objects, such as buildings, ceremonies, gestures, performances and symbols, by Pentecostal churches— became an important factor for the emergence of Pentecostalism as a public religion.

TRANSLATION
Religion; Pentecostalism; Media; Solomon's Temple; Universal Church of the Kingdom of God.

INTRODUÇÃO

A visita do presidente Jair Bolsonaro no Templo de Salomão, em São Paulo, em setembro de 2019, tornou-se manchete no Domingo Espetacular, da TV Record, a qual Edir Macedo é proprietário: "Jair Bolsonaro visita o Templo de Salomão e é recebido por Edir Macedo"[2]. Catarina Hong, jornalista responsável pela reportagem, narra a passagem de Bolsonaro pelo Templo, explicando detalhadamente o significado de cada feito e cada palavra do presidente. A repórter ressalta a todo momento o clima amistoso do encontro entre duas autoridades públicas, uma religiosa e a outra política. Uma cena destaca um gesto de cortesia do bispo, que oferece uma Bíblia de presente a Jair Bolsonaro, dizendo ser "essa é a palavra de Deus...é o melhor presente que eu poderia lhe dar". Outra cena nos é apresentada: um passeio das duas autoridades pelo Templo, em que o presidente pôde fazer o passeio pelo *Jardim Bíblico*, espaço de turismo religioso de caráter educativo sobre as histórias bíblicas do povo judeu. Contudo, um dos pontos de maior repercussão não apenas na reportagem, mas na grande imprensa e na opinião pública, foi a cena da cerimônia religiosa no Templo de Salomão, lotado em sua capacidade de agregar 10 mil pessoas, na qual Jair Bolsonaro é *consagrado* por Edir Macedo.

2. A reportagem está disponível na plataforma Youtube neste link: https://www.youtube.com/watch?v=HAIuU5jn4hM. Data de acesso: 19 de julho de 2021.

IMAGE 1
Imagem retirada da reportagem "Bolsonaro vai ao Templo de Salomão e é abençoado por Edir Macedo" do jornal O Globo, publicada em setembro de 2019.[3]

A reportagem do Domingo Espetacular apresenta o momento da consagração, destacando as falas nas quais o bispo faz referência a Bolsonaro "como escolhido de Deus para governar a nação". Mas algumas partes, que foram destaque na "grande imprensa", parecem ter sido omitidas pela reportagem, logo após a consagração de Bolsonaro por Edir Macedo. Após o presidente descer do púlpito, Edir Macedo conversa com o público: "Ele vai arrebentar...Vamos continuar orando pelo nosso presidente. A mídia toda é contra ele e eu sei o que é isso, porque nós vivenciamos os infernos da mídia, as pancadarias dela, porque ela é "imprensa marrom", mas hoje estou aqui...".

Na fala do bispo, percebe-se como as "mídias" estão no centro das disputas políticas contemporâneas em torno da produção de visibilidade de narrativas e discursos na esfera pública brasileira. Essa cena, em que busquei reconstruir a passagem de Bolsonaro pelo Templo de Salomão, nos parece ser significativa para apresentar como a visibilidade de certos discursos e gestos performativos configuram as controvérsias religiosas que se tornam objeto do debate público. Não é recente que a Igreja Universal - a encabeçadora do movimento neopentecostal no Brasil, segundo Ricardo Mariano (2004) – atua de forma destacada na produção de controvérsias que desafiam a ordem jurídico secular pelo seu ativismo nas mais variadas arenas públicas. Como define Ronaldo de Almeida, o grupo liderado por Edir Macedo seria um grupo religioso-midiático-político e representativo da nova onda conservadora no Brasil (2019). Pensar o modo de articulação dessas arenas, deste modo, torna-se um desafio necessário para se repensar o papel que as religiões vêm desempenhando na esfera pública brasileira nas últimas décadas.

3. Link de acesso: https://oglobo.globo.com/brasil/bolsonaro-vai-ao-templo-de-salomao-e-abencoado-por-edir-macedo-23920121. Data de acesso 20 de julho de 2021.

Este artigo tem por objetivo explorar alguns conceitos e perspectivas teóricas postos no campo sobre "mídia e religião", com o intuito de articular este debate com os estudos que se propõem a pensar as "religiões públicas". Nesta análise, tomamos o Templo de Salomão em seus modos específicos de produção de visibilidade pública como objeto da reflexão. A partir de uma revisão crítica da literatura sobre mídia, religião e secularismo, propõe-se a pensar o Templo sob a luz da reconfiguração do secularismo brasileiro em diálogo com as transformações mais amplas das mediações religiosas que estão ocorrendo na arena pública brasileira.

Segundo Paula Montero (2015), a expansão evangélica pentecostal tem colocado em disputa a configuração do "pacto de laicidade" em seus principais fundamentos que vigoravam desde a criação da República, sugerindo que seu resultado aponta para a mutação da configuração do pluralismo religioso. Acredita-se, portanto, que a reformulação da concepção clássica de religião, caudatária do referencial normativo católico, passa por uma nova configuração tendo em vista a crescente influência do Pentecostalismo, especialmente em sua vertente neopentecostal, na esfera pública brasileira. Nessa linha, a hipótese que conduz este trabalho busca sustentar que o Templo de Salomão pode ser pensado como o reflexo da emergência do Pentecostalismo como uma religião pública, na qual seu modo específico de produção de visibilidade afeta, ao mesmo tempo, o que entendemos por "religião" e também "espaço público".

Como afirma Montero: "Colocar a questão da religião pública em termos das suas dinâmicas de publicização implica em nos perguntarmos sobre o público cuja atenção se quer capturar" (2016, 142). A autora apropria-se do conceito *religiões públicas*, de José Casanova (1994), para pensar a religião como modos de se fazer públicos. Para Casanova, as religiões se tornam públicas quando começam a atuar em três diferentes arenas: "... quando se insere no aparato de Estado, quando penetra o sistema político e quando se transforma em uma força política mobilizadora no nível da sociedade civil." (Montero 2018, 28). Como já abordaram Machado e Burity, um dos principais aspectos pelos quais o Pentecostalismo se tornou uma religião pública foi justamente pela "(...) adoção de um modelo corporativo de representação política pelo lançamento de candidaturas oficiais por parte da IURD" (2014, 606).

No caso aqui pretendido, defendemos que outro fator a ser destacado diz respeito à religião pública enquanto força política mobilizadora de invenção e afirmação da sociedade civil a partir de uma concepção crítica ao conceito clássico de religião, o qual supõe a incorporação de uma coletividade de fiéis em uma base comunitária centrada na Igreja. Diferentes autores defendem a perspectiva de que tal conceito não seria mais capaz de abarcar a intensa circulação de atores pelas mais variadas arenas que

atuam em nome da religião e os modos como as religiões se apresentam no espaço público (Montero, Silva e Sales, 2018; Teixeira, 2019; Ciochetti, 2020). Assim, argumentam os autores que pensar a religião centrada na relação entre igreja e fiéis torna-se insuficiente diante da produção de novos entendimentos sobre o próprio conceito de religião.

Ao encontro dessa perspectiva, buscamos sustentar que a incorporação de diferentes mídias em articulação com as arenas religiosa e política redimensionou a visibilidade do Pentecostalismo na esfera pública brasileira. Como argumenta Jacqueline Teixeira, os diferentes tipos de mídia "(...) são fundamentais no exercício de aparição de corpos e na produção de um sujeito que emerge da ação de sua performatividade junto ao público." (2019, 71). Deste modo, sugerimos que as mídias podem ser pensadas como centrais nos processos de produção de visibilidade de certas cenas performativas religiosas que ganham ampla circulação no domínio público. Sabendo que a adoção de novas mídias no repertório religioso envolve constantes negociações, é relevante pensarmos, como sugere Birgit Meyer, como a incorporação de novas mídias pelas igrejas pentecostais torna-se um fator de transformação da mediação religiosa (2019, 63). Acredita-se, portanto, que a articulação do conceito de mídia com as dinâmicas de publicidade da religião pode ser produtiva na medida em que as mídias possibilitam ampliar a visibilidade de certas cenas performativas, de repertórios de ação e de formas sensoriais que os atores se utilizam para torna-la pública.

Primeiramente, pensando o conceito de mídia como um fator fundamental de produção de visibilidade pública, buscamos explorar o duplo sentido que o conceito abarca: tanto aos processos de midiatização quanto às formas de mediação da religião, destacando algumas mídias que a IURD incorporou em seu repertório religioso consideradas como relevantes para a literatura socioantropológica. A partir disso, buscamos articular uma perspectiva teórica sobre mídia e religião com o conceito de religiões públicas por meio da análise das dinâmicas de publicidade e das mediações religiosa feitas pela IURD sobre o Templo de Salomão. Por fim, analisamos como essa formação estética se difunde no meio pentecostal e torna-se um fator fundamental sobre como este segmento religioso tem se apresentado na esfera pública brasileira.

MIDIATIZAÇÃO, MEDIAÇÃO E AS "MÍDIAS" DA IGREJA UNIVERSAL

Detendo-nos sobre o conceito de mídia para explorar suas potencialidades teóricas e analíticas, buscamos examinar algumas teorias para pensar a relação entre "religião e mídia". Neste campo de estudos, dois conceitos são relevantes para a discussão: o de midiatização e o de mediação. A partir de um recorte interessado para esta análise, explorar a potencialidade desses conceitos pode ser útil para avaliarmos criticamente algumas

proposições teóricas colocadas pela literatura sobre o Templo de Salomão. Comecemos pelo primeiro, o de midiatização.

Segundo Lívia de Silva Souza (2014), Stig Hjarvard é considerado como um dos principais expoentes sobre o conceito de midiatização. De acordo com Hjarvard (2012)., o conceito de midiatização inaugurou um novo campo teórico que se debruça sobre a influência da mídia, de forma ampla, na sociedade e na cultura. De modo geral, o autor compreende a midiatização da sociedade como o processo pelo qual "... a sociedade, em um grau cada vez maior, está submetida a ou torna-se dependente da mídia e de sua lógica." (idem, 64). O autor também destaca que o conceito de midiatização não se confunde com o de mediação, no qual o primeiro surge como uma nova perspectiva teórica em relação aos estudos sobre mediações:

> A mediação descreve o ato concreto da comunicação através de um meio em um contexto social específico. Por outro lado, a midiatização se refere a um processo mais a longo prazo, segundo o qual as instituições sociais e culturais e os modos de interação são alterados como consequência do crescimento da influência dos meios de comunicação (idem, 66)

Em seus estudos sobre a midiatização da religião, o autor analisa o modo como a mídia opera como um agente de mudança e transformação religiosa. Neste sentido, por meio dos processos de midiatização, o autor defende que "...a religião está cada vez mais sendo subsumida sob a lógica da mídia, tanto em termos de regulação institucional, conteúdo simbólico e práticas individuais" (2008, 4).

Hjarvard também discute a visibilidade pública das religiões no mundo contemporâneo, argumentando que um fator fundamental de tal visibilidade reside justamente na midiatização da religião. Tal perspectiva, segundo o autor, tem sido utilizada para "...reinvindicar um ressurgimento da crença religiosa em geral e para denunciar a ideia de secularização em particular." (2016, 2). Contudo, contrapondo-se a essas perspectivas, o autor defende a posição de que é possível observar "...um lento e gradual declínio das crenças e práticas religiosas" (idem, p.8). Deste modo, seria possível atestar a validade da tese da secularização, na qual a religião não simplesmente desapareceria, mas afirma que "... a modernidade, incluindo suas condições midiatizadas, influenciam as formas de imaginações e práticas religiosas que prevalecerão." (p. 8).

A partir de uma avaliação crítica do conceito de midiatização, Luís Sá Martino (2019) propõe um conceito de midiatização como *articulação* entre mídias e práticas sociais. Pensar os processos de midiatização a partir da noção de articulação, sugerida pelo autor, contrapõe-se às ideias de "influência" ou "efeitos", proposta por Hjarvard, na qual assumem uma perspectiva "midiocêntrica", atribuindo um valor desproporcional ao poder

da mídia ao se pensar sobre os "efeitos" (2019, 22). Neste sentido, Martino argumenta que o termo midiatização tem um potencial de superar antigas dicotomias que tratam mídia e sociedade como categorias estanques que operam sob influência recíproca. Deste modo, em vez de pensar "mídia e religião", a midiatização propõe um novo olhar, como "mídia com" ou "mídia na" religião, reforçando o caráter processual de entrelaçamento e transformação das práticas sociais. Novamente em contraposição à Hjarvard, Martino não abandona o conceito de mediação, já que:

> ... o elemento tecnológico midiático produz formas de compreensão da realidade que transbordam as fronteiras do campo da mídia, deslocando-se para as mediações. Elas se articulam com outras instâncias da vida humana, como a sensibilidade das pessoas, seus modos de perceber o mundo e compreender a realidade a partir do que Gomes (2006) denominou de uma 'ecologia' das práticas comunicacionais (2012a, 224)

Em relação aos processos de midiatização da religião, o autor afirma que eles vêm "... se afirmando como uma característica preponderante de várias igrejas e grupos religiosos, alterando práticas religiosas que são reconfiguradas e repensadas no contexto de uma sociedade igualmente midiatizada" (idem, 220). Neste caso, destaca os processos de midiatização da Igreja Universal:

> Na Igreja Universal, liderada por Edir Macedo, a midiatização foi desde o início um dos pontos principais da denominação, acompanhada de elementos fortemente midiáticos – derivados do que Campos (1997) denomina de 'teatrais' – em vários aspectos de suas práticas (Kramer, 2005) (idem, 229)

O autor ainda ressalta que o aporte de capital da igreja na compra da Record teria alterado as dinâmicas econômicas do campo midiático (idem, 232). Martino, deste modo, conclui que o processo de midiatização seria um fenômeno de múltiplas variáveis, destacando a articulação entre as características específicas de um movimento religioso com a economia política das mídias. Neste aspecto, ele aponta para um fator de transformação, na medida em que a "... midiatização inclui novos atores no campo, contribuindo para novas dinâmicas e mediações." (idem, 238)

Martino também propõe a pensarmos como o processo de midiatização vem permitindo à religião redefinir sua presença nas fronteiras entre o público e o privado, explorando algumas dimensões da midiatização da religião "... como fator de destaque para a sua atuação no espaço público enquanto ator relevante de influência na tomada de decisões em um sistema político laico." (2012b, 122) O autor parte da hipótese de que o processo de midiatização auxilia as igrejas a não apenas a divulgar suas crenças no espaço público, mas de converter sua presença em tomada de decisões. Neste sentido, argumenta que a midiatização das instituições

religiosas permitiu a retomada de sua participação em uma esfera de visibilidade midiática, convergindo para uma nova forma de participação nos negócios públicos.

Martino ainda destaca que "a contrapartida da articulação entre essas duas lógicas é a visibilidade que as instituições religiosas recebem na esfera pública." (idem, 115). Segundo o autor, partindo da perspectiva de pensar a visibilidade da religião no espaço público, a perspectiva comunicacional tem o potencial de redimensionar o debate sobre a secularização "... na qual a questão da presença/ausência da religião no espaço público pode ser discutida em termos de sua visibilidade/invisibilidade midiática na esfera pública." (idem, 116)

Partindo da concepção habermasiana de esfera pública, o autor argumenta que a participação e o engajamento dos atores nos negócios públicos envolvem a adequação de sua atuação às regras do jogo em situação de igualdade aos outros participantes em uma democracia deliberativa. Segundo esse raciocínio, o discurso "propriamente religioso" perde validade como argumento, o que exige uma racionalização de sua presença de modo que os princípios defendidos na esfera pública não poderiam ter por base uma argumentação de caráter metafísico:

> (...) diante de outras fundamentações para argumentação na Esfera Pública, a religião não pode senão fundamentar seus argumentos em racionalidades que, por definição, não são religiosas, o que cria uma espécie de contradição em termos e parece reforçar, desse modo, a diminuição de sua esfera de influência. É necessário observar que parte considerável do discurso religioso que povoa o espaço público tem sua origem em instituições religiosas altamente midiatizadas. (idem, 118)

Em contraposição à perspectiva da midiatização, as contribuições de Birgit Meyer (2019) também apresentam possibilidades teóricas instigantes sobre como as religiões se tornam públicas e como elas afirmam sua presença na esfera pública por meio da transformação da mediação religiosa. Meyer argumenta que pensar a religião como prática de mediação possibilita a ampliação da noção de mídia para além das tecnologias da era moderna, incluindo também substâncias como "... incensos ou ervas, animais sacrificados, ícones, livros sagrados, pedras e rios sagrados, enfim, o corpo humano que se entrega para ser possuído por um espírito." (idem, 61). Segundo a autora, a rearticulação da religião no modo como ela se apresenta publicamente implica algum tipo de transformação "...por meio da incorporação de novas mídias e por meio de novas formas de mobilização e conexão com as pessoas." (idem, 44). A partir de uma abordagem crítica dos estudos da midiatização, ela propõe a sua linha de pesquisa:

> Em vez de fundamentar nossa análise numa visão essencialista de comunidade ou de religião como coisas sob o rico de

> corrupção pelas forças da midiatização, do entretenimento e da lógica do mercado, é mais produtivo explorar como o uso de mídias eletrônicas e digitais efetivamente configuram a transformação... tanto das comunidades quanto da religião do nosso tempo. (idem, 63)

Deste modo, a autora propõe deslocar a perspectiva de "religião e mídia" - centrada no uso espetacular de novas mídias como uma "enorme ruptura" -, sugerindo uma abordagem que questione como uma nova mídia interage com mídias anteriores que há mais tempo caracterizam uma prática religiosa. Partindo do entendimento de que a mensagem religiosa é sempre mediada, coloca-se como problema a ser investigado as maneiras pelas quais as pessoas negociam e eventualmente adotam novas mídias (idem, 63).

A autora também defende uma perspectiva sobre os estudos da religião a partir de uma abordagem material "... de modo a apreender como a religião e a mídia se concretizam e geram formas e formações tangíveis na vida social" (idem, 45). Meyer denomina essas formações de *formações estéticas*, buscando superar as limitações da noção de "comunidades imaginadas" propostas por Benedict Anderson (1991 [2008]). Problematizando a ideia de comunidade, ela afirma que seria preciso "... ir além do entendimento de comunidade como um grupo social fixo, delimitado" (idem, 53). Neste sentido, a autora opta pelo conceito de formação para compreender o processo de constituição de uma comunidade a partir de uma perspectiva mais abrangente:

> (...) o termo 'formação estética' captura muito bem o impacto formativo de uma estética compartilhada através da qual sujeitos são forjados pela modulação de seus sentidos, pela indução de experiências, pela moldagem de seus corpos e pela produção de sentidos; uma estética que se materializa nas coisas. (idem, 54)

A noção de estética, explicita a autora, não se limitaria à uma concepção do "belo", limitada à esfera das artes e de seu observador desinteressado. Ela recorre a uma abordagem da *aisthesis* aristotélica, que resumidamente consiste no engajamento com o mundo por meio dos sentidos humanos. Supondo que a adoção de uma estética compartilhada é central para os processos de subjetivação, a autora argumenta que a presença pública das religiões pode ser analisada a partir de repertórios religiosos específicos – ou *formas sensoriais* - que são empregados na mobilização de pessoas. Deste modo, as "imaginações" não seriam meros subprodutos de representações mentais, mas se materializam e são experimentadas como reais. As imaginações seriam, portanto, produtoras de formas sensoriais, entendidas como evocadoras e reprodutoras de experiências, emoções e afetos que são compartilhadas pelo *senso comum* (idem, 53-54)

Neste caminho, Meyer define a noção de formas sensoriais como "... modos relativamente fixos, autorizados, de invocar e organizar o acesso ao transcendental, criando e mantendo, assim, ligações entre as pessoas no contexto de estruturas religiosas de poder específicos". (P. 64). Não buscamos colocar em questão as formas de acesso ao "transcendental", tendo em vista que não parece uma abordagem relevante para esta análise. Contudo, é de interesse pensar a questão que a autora se coloca a partir disso, isto é, "... como essas novas mídias impactam as formas sensórias estabelecidas e, portanto, os estilos estéticos que formam sujeitos e comunidades" (p. 65). Essa abordagem também nos permite observar as formas da mediação da religião no espaço público, estabelecendo regimes de visibilidades e modos de circulação de bens materiais e simbólicos pelos quais sua formação estética é tornada pública – isto é, aquilo que adquire relevância e atenção pública.

Articulando as ideias da mediação religiosa em sua forma de produção de sensibilidades com os seus modos de circulação e compartilhamento global propiciados pela mídia, Jeremy Stolow (2014) argumenta que tal linha de investigação também fornecem contribuições consideráveis para a crítica da teoria da secularização. Neste sentido, Stolow assevera que não haver uma barreira intransponível que segregaria os repertórios de ação dos atores religiosos do aparato do Estado moderno secularizado, ao contrário:

> (...) até mesmo as instituições mais declaradamente seculares parecem incapazes de desembaraçar-se das estruturas discursivas e dos repertórios performativos que se originam dentro dessas mesmas comunidades religiosas que as instituições modernas afirmam ter transcendido. (2014, 154)

Ao contrário de sugerir que as formas de manifestações religiosas estariam invadindo um campo de atuação que não seria própria de sua esfera social, o autor parte de uma perspectiva crítica das teorias da secularização que atribuem à religião um papel normativo em relação às suas práticas sociais e ao lugar que ocupa na sociedade. Neste sentido, os repertórios, as formas sensoriais e as formas de ação social consideradas como "religiosas" ou "seculares" se sobrepõem e se reconfiguram a depender do contexto pelo qual as religiões e suas formas de mediação se tornam visíveis.

Nota-se que ambos os conceitos, tanto midiatização quanto mediação, nos fornecem instrumentos analíticos que possibilitam observar as formas de produção de visibilidade das religiões no espaço público. No entanto, apesar de o conceito de midiatização ser significativo para compreender o processo de inserção das religiões nos meios de comunicação, percebe-se que tal abordagem geralmente atribuí à religião um papel normativo, tornando-a insuficiente para elaborar uma perspectiva crítica em relação às teorias da secularização. Deste modo, tais teorias não levam em conta a

relevância histórica do papel da religião na construção e gestão do espaço público, ou que suas formas de atuação seriam capazes de reconfigurar a própria ordem secular. Na perspectiva da midiatização, a religião estaria subsumida à lógica da mídia e sob a influência das mudanças propiciadas pela modernidade, como afirma Hjarvard, ou seria incapaz de impor seus valores religiosos em um sistema político laico, exigindo a adequação de seu discurso às regras do jogo de uma democracia deliberativa, como defende Martino.

Neste sentido, os estudos que se propõem a pensar o Templo de Salomão sob a chave analítica do conceito de midiatização parecem assumir esses mesmos pressupostos, sem também levar em conta uma perspectiva crítica em relação ao conceito de religião. Além disso, as abordagens ficam restritas a uma perspectiva que, de modo geral, interpretam as religiões sob a metáfora das relações de mercado, em que as igrejas ofertam "bens simbólicos" como uma mercadoria aos seus consumidores/fiéis e, atuando como "empresas", estão em constante disputa pela adesão de mais fiéis em um modelo de concorrencial.

Nesta linha, Roberto Bazanini et al., que afirmam que o Templo de Salomão promove a espetacularização os serviços religiosos de modo que "... a religião seja orientada não mais a partir do sagrado..., mas das leis regentes do mercado" (2016, 123). Alexandre Bandeira, por sua vez, afirma que a Igreja Universal pratica um canibalismo simbólico como forma própria da IURD em consumir signos das tradições judaicas que estão presentes no Templo, definindo-o como "... processo pelo qual um símbolo é devorado pelo outro". (2018, 7). Em síntese, o autor afirma que a prática do canibalismo seria uma estratégia de sobrevivência "... num mercado religioso cada vez mais disputado" (idem, 18) e também como uma resposta "... ao minguamento da oferta de novos crentes no mercado neopentecostal" (idem, 7). Bandeira também argumenta que o Templo de Salomão serve para várias interpretações comunicacionais e midiáticas, concluindo que o Templo de Salomão seria um "grande complexo comunicacional, dedicado aos que já estão midiatizados e inseridos nas práticas da convivência através dos meios e do espetáculo" (idem, 9).

Já Letícia Storto e Marcelo Figueiredo, como base os estudos da argumentação e da comunicação, investigam os efeitos de sentido causados pela arquitetura e pela midiatização do Templo de Salomão. Os autores argumentam que o Templo de Salomão seria constituído como um cenário luxuoso e pomposo, proporcionando um novo capital simbólico persuasivo para a adesão de mais fiéis, utilizando de recursos midiáticos para promover o Templo. Deste modo, os autores embasam o argumento afirmando, a partir das matérias produzidas pelo *Domingo Espetacular* sobre o Templo de Salomão, que "... fica evidente a interferência da religião na produção

do material. A análise das duas reportagens deixa claro que, mais do que informar, o *Domingo Espetacular* age como um veículo promocional da sede da instituição religiosa (...)". (2015, 272).

Ora, como argumenta Paula Montero (2009), ao conceber a esfera pública em termos de mercado, tais perspectivas assumem o suposto normativo implícito de que a religião está "fora de seu lugar". Deste modo, a religião estaria "... invadindo a esfera pública que deveria ser autônoma com relação às crenças e, em consequência disso, está tornando-se ela mesma mercadoria, ao assumir uma lógica própria aos espaços profanos de consumo de massa" (idem, 8).

Além disso, ao conceber o Templo de Salomão sob as categorias fiel e igreja, tais abordagens parecem ir na contramão do discurso que a IURD mais busca dar visibilidade para o monumento religioso: "uma casa de oração aberta para todos os povos, independentemente de crenças pessoais."[4]. Assim, acredita-se que, mais do que denunciar a "interferência da religião" na divulgação de seus bens simbólicos no espaço midiático, torna-se mais significativo pensar como a igreja mobiliza a categoria "reconhecimento" para falar sobre o Templo de Salomão. Como afirma Jacqueline Teixeira, durante a construção do Templo de Salomão mobilizaram-se, de inúmeras maneiras, a categoria reconhecimento:

> (...) A população da cidade de São Paulo precisava "reconhecer" o Templo de Salomão como dádiva, um espaço de todos, e não um espaço da Igreja Universal, ao mesmo tempo que, quando olhassem para ele deveriam "reconhecer" a identidade da Igreja Universal." (2019, 61)

Os estudos da mediação, deste modo, parecem ser mais promissores na medida em que propõe, como defende Jeremy Stolow, "...revisar nossa própria compreensão da religião e de seu lugar na vida social humana..." (2014, 155). Ampliando o conceito de mídia para além do uso dos meios de comunicação, isto é, como formas de mediação da religião no espaço público, cabe destacar que construção de grandes templos religiosos no espaço urbano significou uma mudança de paradigma no modo como a IURD foi retratada publicamente ao longo dos anos 90 pela imprensa.

De acordo com Edlaine Gomes (2011), até o final da década de 90, a maioria das sedes da igreja eram em imóveis alugados. A autora argumenta que tal situação suscitou controvérsias sobre o que seriam "espaços de cultura" e "espaços de culto", tendo em vista que parte dos imóveis ocupados seriam antigos espaços de cinemas e teatros. Segundo Gomes, com a construção de suas próprias Catedrais, a igreja passou a agenciar novas noções de cultura e tradição em seu repertório religioso pela incorporação

4. Retirado do Blog da Igreja Universal: https://www.universal.org/noticias/post/templo-de-salomao-ha-4-anos-aproximando-as-pessoas-de-deus/. Data de acesso: 15 de julho de 2021.

de elementos da cultura e simbologia judaica em sua memória coletiva, adotando uma concepção estética inspirada nas narrativas bíblicas do Antigo Testamento na arquitetura de suas Catedrais, a qual a autora denomina como Israel Mítico. Essa dinâmica é interpretada por Gomes como produto de uma política de autenticidade, na qual a igreja busca ser *reconhecida* no espaço urbano como uma forma autêntica de religião.

Nessa direção, Emerson Giumbelli (2014) argumenta que a ereção das catedrais e templos no espaço urbano tem possibilitado a formação de uma cultura visual evangélica que passaria a concorrer com os principais ícones consagrados da Igreja Católica no país, como o Cristo Redentor. A importância dos templos religiosos para a visibilidade e reconhecimento público da IURD, deste modo, não seria fortuita, pois, como afirma Vitor Ciochetti, "...a iniciativa de construir megatemplos religiosos teve como efeito a produção de uma dinâmica de legitimidade da IURD como 'religião' na esfera pública brasileira" (2020, 5).

Levando em consideração as perspectivas teóricas apresentadas, dedico-me nas páginas que se seguem à análise descritiva das formas de produção de visibilidade dadas pelos canais televisivos ao Templo de Salomão. Destacam-se especialmente três canais, a TV Record, a Rede TV e o SBT, que, em sua maioria, apresentaram o monumento nos seus programas jornalísticos ou programas de auditório. Nestes programas, busco analisar os processos de midiatização naquilo que parecem mais interessante, isto é, em relação à sua capacidade de agregar mais atores para a produção de dinâmicas de publicidade da religião. Assim, investigo o modo como o "conteúdo religioso" é performatizado no espaço público televisivo, questionando como este conteúdo se apresenta, a partir de quais atores, o que falam e como falam sobre o Templo de Salomão. Neste aspecto, busca-se pensar como as formas de visibilidade se articulam com as arenas religiosa-midiático-política na produção de cenas de reconhecimento, em que os atores estão constantemente legitimando o Templo de Salomão como um "espaço sagrado", mas que está "para além da religião".

Em paralelo, destaco também as formas de mediação religiosa mobilizadas pelo Templo de Salomão, seus modos de articular as noções de religião, cultura e tradição em sua formação estética judaica amplamente compartilhadas pelas mídias. Neste sentido, observamos como a articulação entre as arenas se relaciona com as formas de visibilidade, circulação e compartilhamento no espaço público de certos objetos específicos, tomando a Arca da Aliança, que compõem o Templo de Salomão, como exemplo. Para esta análise, recorre-se também a vídeos publicados no Youtube pela Igreja Universal.

O TEMPLO DE SALOMÃO: MEDIAÇÕES RELIGIOSAS E DINÂMICAS DE PUBLICIDADE

No programa jornalístico Domingo Espetacular, da TV Record, duas reportagens produzidas e de extensa duração sobre o Templo de Salomão se destacam: a primeira, em 2010 (19min33s)[5], quando a construção do Templo foi anunciada, e a segunda, em 2014 (29min22s)[6], uma semana após sua inauguração.

As reportagens contam os mínimos detalhes referentes à obra a partir de entrevistas com arquitetos, engenheiros, projetistas, representantes políticos, representantes da religião judaica, com o próprio bispo Macedo e também com parte da reportagem produzida em Israel. Nas falas desses diferentes atores, o Templo é visto como uma obra que impressiona em todos os seus números, sendo retratado em todos os momentos da reportagem como algo inédito na história. "É um desafio uma obra dessa natureza, por ser única, singular, não existe outra e não vão existir outras no mundo", disse Vitor Stefaneli, engenheiro responsável pelo projeto. Destaco abaixo algumas falas que são apresentadas na reportagem:

> o projeto é uma boa ideia, já que uma das características do país é ser multicultural e multirreligioso. **[ministro das relações exteriores do Brasil, Celso Amorim]**
>
> Se lá houver uma possibilidade de as pessoas aprenderem e compreenderem a cultura, a tradição, a ética, história que o povo Judeu trouxe ao mundo, aquele que trouxe ao mundo a ideia do monoteísmo e que hoje faz parte da cultura ocidental, será muito positiva **[David Gorodovits, dir. Centro de Cultura Judaica]**
>
> O Templo vai ser um marco de importância para o povo judeu, porque ele tem a ver com identidade, história e aliança com Deus. **[Rafael Rodrigues da Silva, professor de teologia da PUC de São Paulo.]**
>
> Uma obra de grande impacto, mas que deu pra perceber nesses dois, três anos de tramitação do projeto, com todos os cuidados sendo adotados pela igreja universal. Será um dos grandes templos da cidade de São Paulo. Será um equipamento com características culturais importantes, não é? Será um marco! **[Gilberto Kassab, prefeito de São Paulo na época]**

Nota-se como esses atores reconhecem o Templo a partir de duas características importantes que são ressaltadas em suas falas. A primeira, expressa de modo mais evidente nas falas dos atores políticos Celso Amorim e Gilberto Kassab, diz respeito à sua importância como um "aparelho cultural". A segunda, que também abarca o primeiro aspecto, consiste em seu vínculo com a cultura e tradição judaica, reconhecido nas falas

5. A reportagem encontra-se disponível no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=NK-qh0XB9gg. Acesso em 20 de julho de 2021.
6. A reportagem encontra-se disponível no Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=sq7dMxi6uLA. Acesso em 20 de julho de 2021.

como “positivo” e “um marco de importância” na medida em que também contribui, como ressalta David Gorodovits, para o aprendizado da cultura judaica.

Embora o seu reconhecimento como um aparelho cultural se destaque nas falas apresentadas, percebe-se como suas expressões culturais e religiosas estão assentadas em um mesmo lugar: na incorporação de uma concepção mítica de Israel. Assim, ao agregar a fala de diferentes atores que não seriam membros ou lideranças da igreja, a IURD busca produzir uma dinâmica de publicidade ao monumento religioso por meio da visibilidade midiática do vínculo estabelecido com a cultura, história e tradição judaica. Em síntese, essa articulação entre cultura, tradição e religião pode ser compreendida no slogan amplamente difundido: “Templo de Salomão, um pedaço da Terra Santa no Brasil.”[7]

Em outras quatro reportagens analisadas, vemos como apresentadores de programas televisivos de diferentes emissoras tornam-se atores centrais nas formas de publicidade do Templo de Salomão. A primeira, também produzida pelo Domingo Espetacular[8], apresenta a visita feita pelo apresentador e proprietário da emissora SBT, Sílvio Santos, após um ano da inauguração do Templo, em 2015. O foco da reportagem se concentra em retratar um encontro histórico entre Edir Macedo e Silvio Santos, após 17 anos do último encontro dos dois. Macedo e Silvio, concorrentes na disputa pela audiência televisiva, são apresentados em um encontro amistoso em que a reportagem ressalta as qualidades em comum que ambos têm: os dois, nascidos de origem humilde, tiveram que batalhar e enfrentar diversos desafios para se tornarem os homens de sucesso que hoje são. Em diversos momentos, a origem judaica de Silvio Santos é destacada, sendo relacionada com os objetos e artefatos do Templo de Salomão.

> Em meio aos símbolos do judaísmo, Sílvio Santos se recorda de suas raízes espirituais. Sílvio, na verdade, se chama Senor Abravanel, nome dado pela família de origem judaica. (...) No Cenáculo, Sílvio encontra alguns dos principais símbolos da fuga do povo de Israel do Egito. Um deles é o Maná, que representa o alimento que Deus provia aos judeus durante a travessia pelo deserto. Como bom anfitrião, o bispo Macedo ajuda a mostrar cada detalhe. E como bom visitante, Sílvio Santos tira do bolso uma câmera fotográfica.

7. Slogan divulgado no site do Templo de Salomão: https://www.otemplodesalomao.com/. Data de acesso: 22 de julho de 2021.
8. Reportagem disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=ubjW7siLC74&list=PLMaIqfllcIniXEMXj-LCUM6nMCzjoZIQZ&index=100>. Acesso em: 2 de março de 2021.

IMAGE 2
Silvio Santos, Edir Macedo e sua esposa, Ester, no Templo de Salomão. Fonte: Revista Veja

Em outras três reportagens que deram visibilidade o Templo de Salomão, destacam-se diferentes programas de auditório coordenados por artistas reconhecidos no meio televisivo, como o *Programa do Gugu*[9], da Rede Record, o *Superpop*[10], da apresentadora Luciana Gimenez, da RedeTV!, e o *Programa Raul Gil*[11], do SBT.

Essas reportagens encontram similaridade entre si sob dois aspectos. Em relação ao primeiro, nota-se que há uma ênfase em apresentar os detalhes do Templo que o associam à ideia de um Israel Mítico a partir das réplicas do Tabernáculo, da Arca da Aliança, do Jardim das Oliveiras, das pedras trazidas de Israel e do Cenáculo. Essas réplicas, objetos e espaços compõem o que seria o local de "turismo religioso" no qual visitantes podem conhecer "a história do povo judeu" por meio de um passeio temático guiado por um pastor da igreja, vestido à caráter de um sacerdote antigo, que explica pedagogicamente o significado de cada artefato e objeto do espaço. Neste sentido, percebe-se como esse espaço de turismo religioso constitui um ponto central no modo como o Templo se apresenta como um espaço de difusão cultural.

O segundo, consiste no fato essas personalidades publicamente conhecidas nos meios de comunicação legitimarem seu reconhecimento tanto como "um espaço sagrado" como também um espaço "aberto a todos os povos". Segue abaixo fragmentos das falas dos apresentadores que representam esse aspecto.

> É impossível andar por aqui e não se admirar com a beleza do acabamento de cada parte do santuário. Parece que voltei no tempo e estou na antiga Jerusalém **[Gugu Liberato]**

9. Link de acesso à reportagem: <https://www.youtube.com/watch?v=ofSM-ZGpuU8>. Acesso em: 2 de março de 2021
10. Link de acesso à reportagem: <https://www.youtube.com/watch?v=ChpBCxqHPxo>. Acesso em: 2 de março de 2021
11. Link de acesso à reportagem: <https://www.youtube.com/watch?v=L--McKp4dj4>. Acesso em: 2 de março de 2021

> E dizer às pessoas, que não importa a religião o que importa realmente é o amor, a paz, e você poder se conectar com algo melhor dentro de si e com Deus. E trazer esse melhor de você, pra sua família os entes queridos, a sociedade, seus amigos. Parabéns, pelo trabalho. Acho que não importa a forma o que importa é que chegue a todo mundo no coração, une os povos. Eu saio daqui diferente. **[Luciana Gimenez]**
>
> O templo do Salomão é um lugar maravilhoso. Um lugar sagrado que mesmo quem não conhece vai conhecer! Você, que é de outro estado quando vai à São Paulo tem que conhecer você nunca viu uma coisa igual tenho certeza, a não ser que for em Israel, mas é uma coisa muito séria. Parabéns, mais uma vez a Igreja Universal do Reino de Deus, ao Bispo Macedo e a todos os Bispos e Pastores. **[Raul Gil]**

Essas falas destacadas, veiculadas nestes diferentes programas televisivos, são significativas para compreender como a produção discursiva feita em nome do Templo de Salomão ganha ampla circulação no mundo social. Atribui-se ao monumento um lugar fora e para além da religião, ao mesmo tempo que incorpora uma forma de expressão do sagrado, inspirada neste imaginário mítico de Israel e que são performadas no espaço público televisivo por meio de diferentes personalidades públicas - artistas, autoridades políticas, profissionais de diferentes segmentos e membros de outras religiões.

Dentre as expressões materiais do sagrado que ganharam maior visibilidade nas diversas reportagens, destaca-se a Arca da Aliança. A Arca da Aliança ocupa uma grande importância na narrativa bíblica do Antigo Testamento, pois seria o local onde ficariam guardadas as tábuas dos 10 mandamentos de Moisés. Pode-se destacar também que a construção do primeiro Templo, construído pelo Rei Salomão, teria sido destinada exclusivamente para abrigar a Arca da Aliança. A localização da verdadeira Arca da Aliança permanece desconhecida e é objeto de intenso debate até os dias de hoje.

As formas de materialização do sagrado expressa na réplica da Arca da Aliança poderiam ser consideradas marginais se não observarmos a ampla publicidade que a IURD busca fazer deste objeto nas mais diversas cerimônias realizadas pela igreja. Na inauguração do Templo de Salomão, como afirma Paula Montero, a Arca da Aliança tornou-se "(...) o elemento central e apoteótico da sacralização do enorme edifício situado no Brás" ("Montero, Silva, Sales, 2018, 137"). Segundo Montero, o reconhecimento pelo público desta expressão religiosa foi exercido de modo articulado com a arena política e midiática. Como argumenta, a entrada da Arca no Templo de Salomão foi realizada por meio de uma performance ritual, encenada diante de um grande público composto pelas mais altas autoridades do estado – com diversos representantes do poder executivo, legislativo e judiciário -, artistas da TV Record, representantes da comunidade judaica, empresários dos meios de comunicação e lideranças religiosas da igreja.

IMAGE 3
Imagem da Arca da Aliança no Templo de Salomão. Fonte: F. de São Paulo.

Além de ser o elemento central na cerimônia de inauguração do Templo de Salomão, a Arca circulou pelos diferentes templos da IURD, no Brasil e no exterior. Em 2018, a Arca da Aliança percorreu os templos e catedrais da Igreja Universal de todos os estados brasileiros, além de outros países, como Moçambique e Angola, em África, na capital do México, cidade do México e na Califórnia e em Los Angeles, no Estados Unidos. Onde passou, a Arca tornou-se objeto de grande espetáculo de encenação religiosa, reunindo multidões em torno das cerimônias realizadas em cada templo e catedral onde passava.

Em sua chegada em cada cidade, a Arca era transportada do aeroporto para cada igreja em um carro de bombeiro, junto a sacerdotes vestidos à caráter. Nas igrejas, uma cerimônia estaria preparada, com um tapete vermelho estendido e uma grande multidão esperando a sua entrada triunfal. Em um vídeo disponível no Youtube da Igreja Universal, é possível ver, em Moçambique, os fiéis mais assíduos acompanhando o carro de bombeiro nas ruas da cidade, produzindo este espetáculo não somente no interior das igrejas. Em Angola, é possível observar, em outro vídeo disponível, a presença do Embaixador de Israel realizando a abertura desta cerimônia.

IMAGE 4
Chegada e entrada da Arca da Aliança em Moçambique, foto retirada do vídeo disponível no Youtube.[12]

IMAGE 5
À esquerda, Oren Rozenblat, embaixador de Israel em Angola. Arca da Aliança em Angola, foto retirada do vídeo disponível no Youtube.[13]

A volta da Arca da Aliança ao Templo de Salomão foi realizada no quarto aniversário do monumento, em 2018. Acompanhado de similar cerimônia ritual, assim como foi feita pelos lugares onde passou – transporte em carros de bombeiro, com grande multidão à sua espera - este evento foi objeto de intensa publicização pela Igreja Universal. Para além dos canais institucionais vinculados diretamente à igreja, a volta da Arca da Aliança ao Templo de Salomão foi amplamente noticiada em reportagens jornalísticas de diversos programas da TV Record: no Domingo Espetacular14, Fala Brasil15, Balanço Geral16 e Cidade Alerta17. O jornal o Domingo Espetacular produziu uma extensa reportagem, cerca de 13 minutos de duração, ao qual destaco um breve fragmento abaixo:

> Desde a inauguração, o Templo de Salomão possui uma réplica da Arca da Aliança, objeto que representa a união entre Deus e os homens. Neste ano, de 2018, a Arca percorreu o Brasil inteiro. Passou, por exemplo, por Brasília, Curitiba, São Luís. Em todos os locais, a entrada da Arca nos Templos da Igreja Universal emocionou milhares de pessoas. Foi assim também em Rondônia, Ceará. Piauí, Rio de Janeiro, Bahia. (...) A Arca também ultrapassou as fronteiras do Brasil. Chegou à África, passou por Moçambique e Angola. Agora, chegou a hora da Arca voltar para casa.

12. Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=qfHQO_N-nik. Acesso em: 4 de março de 2021
13. Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=rbl2fbwT7Y4. Acesso em: 4 de março de 2021.
14. Reportagem disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GKkxTibyJFo&t=8s>. Acesso em: 15 de julho de 2019.
15. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gg475YG4azo>. Acesso em: 15 de julho de 2019.
16. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uEa1gAUnZkI>. Acesso em: 15 de julho de 2019
17. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D8WO_7_DkQs>. Acesso em: 15 de julho de 2019.

Como se observa, a igreja expandiu as suas cerimônias, eventos e crenças religiosas para "fora da igreja", fazendo circular seus objetos nos seus mais diferentes templos e ao dar visibilidade nos meios televisivos de comunicação. Neste sentido, os modos de circulação e compartilhamento desses objetos sugerem uma transformação da mediação religiosa do Pentecostalismo no espaço público, na medida em que produz novas formas sensoriais de devoção e engajamento inspiradas na formação estética judaica em articulação com as arenas religiosa-midiático-política.

Tais aspectos dessa visibilidade midiática tornam-se fundamentais na produção de uma dinâmica de publicidade, na qual se busca congregar a fala desses diferentes atores - por meio da linguagem jornalística e do entretenimento - que reconhecem o valor do Templo como uma expressão religiosa legítima. Suas formas de reconhecimento e publicidade de sua expressão religiosa, por sua vez, vinculam-se de modo específico com seu engajamento político ao capitalizar a presença de autoridades judaicas e autoridades políticas nacionais em suas cerimônias religiosas.

FORMAÇÕES ESTÉTICAS E SUAS IMPLICAÇÕES POLÍTICAS: O ISRAEL MÍTICO E O ESTADO DE ISRAEL

Em relação a presença de agentes judaicos, é possível observar um protagonismo de autoridades políticas ligadas diretamente ao Estado de Israel, com destaque para a figura diplomática do "embaixador". Além da presença do embaixador de Israel em Angola como figura principal na cerimônia de chegada a Arca da Aliança, podemos destacar, no canal oficial do Templo de Salomão no Youtube, dois vídeos disponíveis nos mostram a presença do embaixador de Israel no Brasil, Yossi Shelley. No vídeo *Embaixador de Israel no Templo Salomão*[18], Shelley é entrevistado por uma repórter de uma equipe do Templo de Salomão. Sendo direcionado pelas perguntas feitas, o embaixador não apenas tece elogios ao monumento, mas destaca sua importância para o povo Israel:

> Agora estou pensando que todas as lideranças de Israel, como ministros, devem chegar aqui para ver o trabalho magnífico que é feito para os judeus e para Israel também (...) Israel tem uma grande luta contra o antissemitismo. A maioria das pessoas não sabe o que é Israel (...) é uma oportunidade para as pessoas de ver Israel no Brasil.

Na fala de Shelley, é curioso o modo como ele vincula o Templo de Salomão com a luta contra o antissemitismo. O Templo é reconhecido como um espaço que tem como função social a difusão da tradição, história e da cultura do povo de Israel. Já no segundo vídeo, intitulado *Bispo Macedo e o Embaixador de Israel - Oração por Jerusalém*[19], o embaixador é convidado

18. Link de acesso: < https://www.youtube.com/watch?v=JiYe87lg_3E>. Acesso em 4 de março de 2021.
19. Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=Ij-m78oKSTY. Acesso em 4 de março de 2021.

a um culto religioso em uma homenagem especial ao povo de Israel, guiado pelo bispo Edir Macedo. Pronunciando um discurso ao lado do bispo, Shelley ressalta novamente a importância do Templo de Salomão e do trabalho da Igreja Universal do Reino de Deus para o povo de Israel, enquanto o bispo reforça sua mensagem, como destacado abaixo:

> Yossi Shelley: (...) quero agradecer a você (Edir Macedo) por parte do Estado de Israel, o que você faz para o nosso país e para a paz, em todo o mundo, não somente no Brasil. Obrigado!
>
> Edir Macedo: Nós, quando oramos por Israel, nós estamos orando pelo povo escolhido por Deus, do qual nós também estamos inseridos. Amém, pessoal? Quem ora pela paz de Jerusalém, tem a garantia de Deus: prosperarão.

IMAGE 6
À esquerda, foto retirada do vídeo do Youtube *Embaixador de Israel no Templo Salomão,* à direita, foto retirada do vídeo do Youtube *Bispo Macedo e o Embaixador de Israel - Oração por Jerusalém.*

A visibilidade da presença de Yossi Shelley e de suas falas tornam-se paradigmáticas, pois articulam a política e a religião nas formas sensoriais produzidas pelo Pentecostalismo como religião pública. Neste sentido, a formação estética inspirada na concepção mítica de Israel tem sido fator fundamental da transformação da mediação religiosa pentecostal no espaço público brasileiro, de modo que não apenas um novo repertório religioso é incorporado, mas este é produzido com a legitimação e reconhecimento de autoridades políticas, nacionais e internacionais.

PARA ALÉM DO TEMPLO DE SALOMÃO: A PERFORMANCE PENTECOSTAL NO ESPAÇO PÚBLICO

Contudo, pode-se afirmar que a produção de estética mítica de Israel como forma de expressão religiosa não ficou restrita aos monumentos religiosos da IURD. Tal forma ganhou ampla expressão no meio pentecostal nas últimas duas décadas - materializando-se em diferentes objetos, imagens, símbolos, estilos, telenovelas e rituais – e se tornou uma das principais formas produção de visibilidade pública deste segmento, demarcando um lugar de diferença em relação ao imaginário católico e de reconhecimento por parte de autoridades estatais. (Ciochetti, 2020)

O atual presidente da república, Jair Messias Bolsonaro, soube muito bem capitalizar a simpatia deste segmento, apesar de se afirmar como

católico. Essa guinada política à direita, que se fez presente em boa parte do campo pentecostal, tem sido diagnosticada como o fenômeno da nova onda conservadora no Brasil (Ronaldo, 2017), elegendo a Bolsonaro como "representante dos evangélicos" para a presidência.

Como discorre Ronaldo de Almeida, durante o impeachment de Dilma Rousseff no Senado, em 2016, Bolsonaro encontrava-se no Rio Jordão, em Israel, sendo batizado pelo Pastor Everaldo, membro da Assembleia de Deus e atual presidente do Partido Social Cristão (PSC). Desde então, a presença e visibilidade de Bolsonaro no meio pentecostal tornou-se cada vez maior. Durante sua campanha, em 2018 o então candidato investiu na aliança com as lideranças políticas e religiosas pentecostais, reforçando seu discurso conservador ao apelar para a defesa da família, dos valores morais cristãos e do sentimento antipetista presente na opinião pública.

Mas sua aliança, contudo, não se limitou ao plano da defesa dos valores cristãos. Bolsonaro já participou de diversos ritos, eventos e cerimônias de diferentes denominações pentecostais e que foram objetos de ampla publicidade. No *batismo* no Rio Jordão; na *oração* recebida no Congresso dos Gideões; na *oração* realizada por Magno Malta, ao lado de Bolsonaro, após este vencer a eleição de 2018; na *consagração* recebida por Edir Macedo no Templo de Salomão em 2019, na *oração* feita por diversas lideranças evangélicas no Palácio do Planalto "em favor do Brasil" em 2020 e na campanha de *jejum* feita pelo presidente contra o Coronavírus, Bolsonaro demonstrou não ser apenas um espectador dos eventos religiosos, mas um ator engajado na performatização pública dos ritos e práticas corporais do pentecostalismo.

IMAGE 7
Bolsonaro sendo batizado no Rio Jordão, em Israel.[20]

20. Fonte: Extra Globo. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/enquanto-votacao-do-impeachment-acontecia-bolsonaro-era-batizado-em-israel-19287802.html>. Data de acesso: 29 de fevereiro de 2020.

IMAGE 8
Bolsonaro recebendo uma oração no Congresso dos Gideões.[21]

IMAGE 9
Bolsonaro orando após sua vitória eleitoral. [22]

21. Fonte: JM Notícia. Disponível em: <https://www.jmnoticia.com.br/2018/09/10/durante-participacao-no-congresso-gideoes-missionarios-jair-bolsonaro-recebeu-oracao-na-regiao-do-estomago-assista/>. Data de acesso: 29 de fevereiro de 2020.
22. Fonte: jornal Folha de São Paulo. Disponível em:<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/12/bolsonaro-diz-que-perfil-de-magno-malta-nao-se-enquadrou-em-ministerios.shtml>. Data de acesso: 29 de fevereiro de 2020.

IMAGE 10
Bolsonaro recebendo a unção de Edir Macedo, no Templo de Salomão[23].

IMAGE 11
Com a presença de diferentes lideranças evangélicas no Palácio do Planalto, Bolsonaro faz oração em favor do Brasil. Foto: Isac Nóbrega/PR[24].

23. Fonte: jornal O Estado de São Paulo. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-recebe-uncao-de-edir-macedo-e-bispo-diz-que-presidente-vai--arrebentar,70002992132>. Data de acesso: 29 de fevereiro de 2020.
24. Foto publicada na página: https://fotospublicas.com/encontro-com-pastor-silas-malafaia-presidente-do-conselho-interdenominacional-de-ministros-evangelicos-do-brasil-cimeb/ Data de acesso: 20 de julho de 2021.

IMAGE 12
Campanha do Jejum pelo Brasil. Imagem retirada do vídeo: líderes evangélicos apregoando o jejum pelo Brasil com o presidente Bolsonaro. Do canal oficinal do Youtube do Pastor Silas Malafaia[25].

Bolsonaro também foi o primeiro presidente da república a participar da Marcha para Jesus em 2019, evento que ocorre todos os anos desde 1993 e compõe o calendário oficial do Brasil desde 2009. A Marcha consiste em um evento internacional, sendo realizada primeiramente em Londres, em 1987, e trazida para o Brasil pela igreja Renascer em Cristo e atualmente é organizada junto com outras denominações evangélicas neopentecostais. Neste evento, agregam-se distintas formas de sociabilidade que o torna uma mistura de uma manifestação religiosa, um comício político e uma festividade carnavalesca. Trios elétricos com músicas por todo caminho, shows com artistas reconhecidos no meio evangélico pentecostal, milhares de pessoas presentes, bandanas, camisetas, bandeiras e adereços personalizados, autoridades políticas e lideranças religiosas compõem o cenário da Marcha.

Em 2019, em São Paulo, o evento religioso serviu também de palanque político não apenas para Bolsonaro, mas também para o prefeito Bruno Covas (PSDB), governador João Dória (PSDB) e para o senador Major Olímpio (PSL). Mas Bolsonaro tornou-se a figura principal do evento e pronunciou um discurso ao lado das lideranças do evento, do apóstolo Estevam Hernandes e bispa Sonia Hernandes - fundadores da igreja Renascer em Cristo -, e do embaixador de Israel no Brasil, Yossi Shelley. A bandeira de Israel tornou-se o principal ícone da Marcha, expressão religiosa e política do evento, carregada por diversas pessoas do público presente, inclusive por Bolsonaro, no momento de seu discurso. Nas duas Marchas que compareceu, realizadas em São Paulo e em Brasília, Bolsonaro buscou tecer elogios à Israel.

> [São Paulo] Eu sempre cito Israel quando tenho oportunidade de fazer uso da palavra. Eu costumo dizer: olha o que Israel não tem e vejam o que eles são. Agora cá para nós: veja o que o Brasil tem e o que não somos.

25. Vídeo disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=GhtRIh_v9uo. Data de acesso: 20 de julho de 2021.

[Brasília]. As nossas origens, a nossa tradição, a nossa cultura são judaico-cristãs. (...) Israel só existe porque é um povo que tem fé em Deus. É um exemplo para todos nós.

IMAGE 13
Imagem retirada do Youtube[26].

Tais discursos, além de revelarem o apreço de Bolsonaro à Israel, demonstram também uma nova uma forma de representar a identidade nacional brasileira a partir da cultura judaico-cristã. Essa narrativa também se fez presente no discurso de posse de Bolsonaro à presidência, quando apresenta seu "plano de governo": "Vamos valorizar a família, respeitar as religiões e nossa tradição judaico-cristã, combater a ideologia de gênero, conservando nossos valores."[27]. Neste sentido, convergem-se a sacralidade atribuída ao povo de Israel com sua importância social e política, promovendo novas formas de engajamento e devoção no espaço público. Para além dos eventos de caráter religioso, a bandeira de Israel tornou-se também um símbolo dos atos antidemocráticos promovidos por Bolsonaro no Palácio do Planalto, ao lado das bandeiras do Brasil e dos Estados Unidos.

26. Fonte da imagem: https://www.youtube.com/watch?v=GoxGBFrJuac. Acesso em 4 de março de 2021.
27. Fonte: Jornal Folha de São Paulo. https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/01/leia-a-integra-do-discurso-de-bolsonaro-na-cerimonia-de-posse-no-congresso.shtml. Data de acesso: 20 de junho de 2020

IMAGEM 14
Imagem retirada do artigo de Guga Chacra publicado no jornal O Globo, em 4 de maio de 2020.[28]

CONCLUSÃO

Iniciei este artigo com uma problematização em relação ao papel que as mídias desempenham nas disputas políticas contemporâneas, destacando o ativismo da Igreja Universal na produção de controvérsias na esfera pública brasileira. Explorando as diferentes perspectivas teóricas sobre "mídia e religião", busquei relacionar essa literatura com as formas que o neopentecostalismo - tomando a IURD como representativa deste movimento religioso - vem se apresentando no espaço público e tensionando a configuração da ordem jurídico-secular instituída no pós-redemocratização do país.

Deste modo, apontamos como a reconfiguração do secularismo brasileiro é marcada pela emergência do Pentecostalismo como religião pública, analisando a importância da incorporação de novas mídias no repertório religioso da IURD como fator de transformação das práticas de mediação religiosa. Assim, buscamos analisar as práticas de mediação religiosa e as dinâmicas de publicidade realizadas pela igreja em relação ao Templo de Salomão. Neste aspecto, foi analisada a publicidade da presença e circulação de atores de diferentes arenas, das formas de reconhecimento deles em relação ao Templo e também na forma específica que a visibilidade midiática permite apresentar o monumento religioso por meio das linguagens do jornalismo e do entretenimento.

Como foi observado, atribui-se nas falas apresentadas um lugar de sacralidade ao Templo, ao mesmo tempo em que se busca desvincular sua imagem como um local de pertença religiosa. Deste modo, nota-se como

28. Link de acesso: https://blogs.oglobo.globo.com/guga-chacra/post/bolsonaro-sabe-que-eua-e-israel-adotam-isolamento-social-contra-pandemia.html. Data de acesso: 20 de julho de 2021.

sua função religiosa articula-se com noções da cultura e tradição judaica, que produz tanto a importância do Templo como um aparelho cultural e educativo sobre o povo Judeu quanto uma estética incorporada no repertório religioso da igreja.

Vimos como essa estética se materializa nos diferentes objetos, com destaque para a Arca da Aliança, e também como a IURD busca dar visibilidade a esses objetos em seus eventos, rituais e cerimônias, além de divulgá-los nos programas jornalísticos da TV Record. Contudo, destacamos também como essa formação estética não esteve restrita às catedrais, templos da Igreja Universal, mas se expandiu entre as igrejas pentecostais nas últimas décadas, tornando-se um estilo compartilhado capaz de evocar formas sensoriais produtoras de novos modos de engajamento e devoção no espaço público.

Neste sentido, apontamos como a participação central de autoridades ligadas ao Estado de Israel na produção de formas de reconhecimento e legitimidade pautadas na estética mítica de Israel. No plano político nacional, nota-se também como a ascensão de Jair Bolsonaro à presidência redimensionou a visibilidade dos evangélicos pentecostais na esfera pública brasileira. Seu engajamento e iniciativa de capitalizar a simpatia por esse segmento religioso colocou Bolsonaro como ator central na publicidade de performances, práticas, cerimônias e rituais pentecostais. A bandeira de Israel, por sua vez, tornou-se um símbolo religioso e político do Pentecostalismo, marcando presença em diferentes manifestações religiosas e políticas nos quais Bolsonaro foi protagonista.

Vemos, portanto, como a materialização da estética inspirada neste Israel Mítico nos mais diversos objetos, edifícios, cerimônias e símbolos pelas igrejas Pentecostais têm reconfigurado o espaço público em torno da disputa pela representação de uma identidade nacional judaico-cristã. Apesar de ainda não ser um discurso hegemônico, sua ampla circulação por autoridades políticas revela um fenômeno de extrema relevância. Deste modo, o crescimento da população evangélica e sua inserção nas mais diversas arenas públicas do país tem demonstrado o intento deste segmento na disputa da representação de uma identidade nacional na esfera pública brasileira, demarcando um lugar de diferença em relação ao imaginário Católico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Ronaldo de. 2019. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e crise brasileira. Novos estudos CEBRAP [online]. v. 38, n. 1. https://doi.org/10.25091/S01013300201900010010

Almeida, Ronaldo de. A onda quebrada - evangélicos e conservadorismo. 2017. Cad. Pagu, Campinas, n. 50. https://doi.org/10.1590/18094449201700500001

Bandeira, Alexandre Dresch. 2018. A canibalização simbólica do Templo de Salomão pela Igreja Universal do Reino de Deus e a rabinização de Edir Macedo. Anais de Artigos do Seminário Internacional de Pesquisas em Midiatização e Processos Sociais, [S.l.], v. 1, n. 2, jul. ISSN 2675-4290. Disponível em: <https://midiaticom.org/anais/index.php/seminario-midiatizacao-artigos/article/view/184>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Bazanini, Roberto, Jorge Miklos, Jorge Bazanini e Homero Giradeli. 2016. O mercado de bens simbólicos: a viabilidade política e midiática do Templo de Salomão junto aos stakeholders. Comunicação & Inf., Goiânia,v. 19, n. 2, 106-126, jul./dez. DOI: 10.5216/ci.v19i2.36951. Disponível em: https://revistas.ufg.br/ci/article/view/36951. Acesso em: 25 mar. 2022.

Casanova, José. 1994. Public Religion in the Modern World. Chicago: The University of Chicago Press.

Ciochetti, Vitor Miranda. 2020. «Templos religiosos e esfera pública: o Templo de Salomão em perspectiva», Ponto Urbe [Online], ed. 26. 2020, posto online no dia 28 julho 2020, consultado o 25 março 2022. URL: http://journals.openedition.org/pontourbe/8093; DOI: https://doi.org/10.4000/pontourbe.8093

Giumbelli, Emerson. 2014. Símbolos Religiosos em Controvérsias. Editora: Terceiro Nome, São Paulo.

Giumbelli, Emerson, João Rickli e Rodrigo Toniol. (Org.). 2019. Como as coisas importam: uma abordagem material da religião - textos de Birgit Meyer. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Gomes, Edlaine. 2011. A Era das Catedrais: a autenticidade em exibição. Garamond. Rio de Janeiro.

Hjarvard, Stig. 2016. Mediatization and the changing authority of religion. Media, Culture & Society 38: p.17 - 18. https://doi.org/10.1177/0163443715615412

Hjarvard, Stig. 2012. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultural. MATRIZes, [S. l.], v. 5, n. 2, 53-91. https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v5i2p53-91

Hjarvard, Stig. 2008. The mediatization of religion: A theory of the media as agents of religious change. Northern Lights, v.6. DOI:10.1386/nl.6.1.9_1

Lövheim, Mia e Stig Hjarvard. 2019. The Mediatized Conditions of Contemporary Religion: Critical Status and Future Directions. Journal of Religion, Media and Digital Culture. 8. 206-225. https://doi.org/10.1163/21659214-00802002

Machado, Maria das Dores Campos e Joanildo Burity. 2014. A Ascensão Política dos Pentecostais no Brasil na Avaliação de Líderes Religiosos. Dados [online], vol.57, n.3, pp.601-631. https://doi.org/10.1590/00115258201419

Mariano, Ricardo. 2004. Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. Estud. av. [online], vol.18, n.52. https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300010

Mariano, Ricardo. 1999. Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil. São Paulo: Edições Loyola.

Martino, Luis Mauro Sá. 2019. Rumo a uma teoria da midiatização: exercício conceitual e metodológico de sistematização. Intexto, Porto Alegre, RS, 16-34, abr. https://doi.org/10.19132/1807-858320190.16-34

Martino, Luis Mauro Sá. 2012a. A religião midiatizada nas fronteiras entre público e privado: uma abordagem teórico-crítica. Rev. Ciberlegenda, n.26. p.111-122. DOI:10.22409/c-legenda.v0i26.26252

Martino, Luis Mauro Sá. 2012b. Mediação e midiatização da religião em suas articulações teóricas e práticas: um levantamento de hipóteses e problemáticas. In: Mediação & midiatização. Salvador: EDUFBA, 219-244. https://doi.org/10.7476/9788523212056

Montero, Paula. 2018. Religião cívica, religião civil, religião pública: continuidades e descontinuidades. Debates do NER, Porto Alegre, ano 19, n. 33, 15-39, jan./jul. https://doi.org/10.22456/1982-8136.88037

Montero, Paula. 2015. "Religiões Públicas" ou religiões na Esfera Pública? Para uma crítica ao conceito de campo religioso de Pierre Bourdieu. Relig. soc. [online] vol.36, n.1, pp.128-150. https://doi.org/10.1590/0100-85872016v36n1cap06

Montero, Paula. (Org.). 2015. Religião e controvérsias públicas: experiências, práticas sociais e discursos. Editora Terceiro Nome. São Paulo.

Montero, Paula. 2009. « Secularização e espaço público: a reinvenção do pluralismo religioso no Brasil », Etnográ ca [Online], vol. 13 (1). DOI: 10.4000/etnografica.1195

Montero, Paula, Aramis Luis Silva e Lilian Sales. 2018. Fazer religião em público: encenações religiosas e influência pública. Horiz. antropol., Porto Alegre, v. 24, n. 52, 131-164, Dec. https://doi.org/10.1590/S0104-71832018000300006

Souza, Lívia Silva de. 2014. A midiatização da cultura e da sociedade: Os estudos nórdicos de midiatização e os caminhos para a apropriação brasileira. Revista USP (online) v. 6 n. 2. DOI: 10.11606/issn.1984-5057.v6i2p294-298. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/105709. Acesso em: 25 mar. 2022.

Stolow, Jeremy. 2014. Religião e Mídia: notas sobre pesquisas e direções futuras para um estudo interdisciplinar. Religião & Sociedade [online], v. 34, n. 2. https://doi.org/10.1590/S1984-04382014000200008

Storto, Letícia Jovelina e Marcelo da Silva Figueiredo. 2015. Templo de Salomão: arquitetura, argumentatividade e midiatização. Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional, Ano 19 n.19, p. 259-273. DOI: https://doi.org/10.15603/2176-0934/aum.v19n19p259-273

Teixeira, Jacqueline Moraes. 2018. A conduta universal: governo de si e políticas de gênero na Igreja Universal do Reino de Deus. Tese de doutorado em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Vitor Miranda Ciochetti é graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP, 2021) e professor de Sociologia na rede pública de ensino do estado de São Paulo. Esse artigo apresenta os resultados obtidos na pesquisa de Iniciação Científica *O sagrado televisionado: perspectivas sobre o Templo de Salomão*, vinculada ao projeto temático *Religião, Direito e Secularismo: a reconfiguração do repertório cívico no Brasil contemporâneo*, do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: vitorciochetti@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 04/03/2021
Reapresentado em: 28/07/2021
Aprovado em: 09/11/2021

CARANDIRU E OS ESPAÇOS FRATURADOS DA MEMÓRIA[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.190656

GABRIELA ALVES CARVALHO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7155-4700
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312 - la.visurb@gmail.com

RESUMO

Entre os anos de 2002 e 2005, o Complexo Penitenciário do Carandiru passou por um processo de desativação que terminou com a maioria de seus pavilhões implodidos. No mesmo terreno, a partir de 2003, iniciou-se a construção do Parque da Juventude, quando o espaço passou a ser reconfigurado e a sofrer mudanças radicais em sua paisagem. É a partir desse processo de reconfiguração, de substituição de uma composição espacial por outra completamente avessa, que este artigo pretende discutir a relação que hoje se estabelece entre o espaço e as pessoas que por ele transitam, se amparando na etnografia como metodologia e na criação de fotomontagens como um movimento epistemológico para se pensar essas múltiplas temporalidades. O que o artigo se propõe a analisar é, sob uma perspectiva antropológica, os arranjos e rearranjos da memória no contexto de apagamento do Carandiru.

PALAVRAS-CHAVE
Carandiru; Parque da Juventude; Memória; Apagamento; Fotomontagem.

ABSTRACT

Between years 2002 and 2005, the Carandiru's Penitentiary Complex passed through a deactivation process which led to an explosion of most of its pavilions. On the same ground, the construction of the Parque da Juventude ("Youth's Park") began in 2003. This space has been since then reconfigured, experiencing radical landscape changes. It is about this reconfiguration process, the substitution of one spatial composition to a completely opposite one, that this article intends to

1. Este artigo constitui parte de minha pesquisa de Iniciação Científica, realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Processo n° 125555/2018-0.

discuss the relations nowadays established between the territory and its frequenters, relying on ethnography as a methodology and on the creation of photomontages as an epistemological movement to think about these multiple temporalities. Being so, this study has as an objective to analyze, under anthropological bias, the arrangements and rearrangements of memory in the context of Carandiru's erasure.

KEYWORDS
Carandiru; Parque da Juventude; Memory; Erasure; Photomontage.

INTRODUÇÃO

Entre os anos de 2002 e 2005, o Complexo Penitenciário do Carandiru, localizado no distrito de Santana, na Zona Norte da cidade de São Paulo, passou por um processo de desativação que terminou com a maioria de seus pavilhões implodidos. Palco de um dos maiores massacres prisionais da história mundial – onde, em 2 de outubro de 1992, aproximadamente 111 presos foram executados de forma sumária pela Polícia Militar do Estado de São Paulo – o Complexo Penitenciário, formado a partir da junção da Penitenciária do Estado (fundada em 1920) e da Casa de Detenção de São Paulo (fundada em 1956), abrigou por décadas a fio um número excedente de encarcerados em condições abjetas de vida. Figurando, durante longo período de tempo, como o maior presídio da América Latina, o Carandiru viu passar por seus pátios e celas milhares de homens e suas histórias, histórias essas que, junto dos pavilhões implodidos, se tornaram escombros.

No mesmo terreno, no ano de 2003, deu-se início à construção do Parque da Juventude, processo que se iniciou ainda no ano de 1999 com a abertura de um concurso de projetos promovido pelo Governo do Estado de São Paulo com o objetivo de requalificar[2] a área. O Carandiru então cedeu lugar para a implantação de uma grande área verde, um polo esportivo, uma biblioteca e duas Escolas Técnicas Estaduais, tendo a área verde e o polo esportivo sido inaugurados ainda em 2003 e as demais edificações entre 2004 e 2007. A partir daí aquele espaço se modificou radicalmente, sua composição foi completamente reconfigurada e seus contornos, dos imediatos aos mais profundos, foram redesenhados. O complexo penitenciário deu lugar a um centro de lazer, cultura e esportes, fruto de uma demanda da esfera privada em consonância com a expansão do setor terciário destinado à classe média (Zanetti 2005). Zanetti (2005) nos ajuda a compreender o contexto em que se deu a implantação do projeto de requalificação[3] daquele espaço:

> Essa retração do setor público, nos anos 80 e 90, fortaleceu a atuação fragmentada e descoordenada, preferencialmente em monumentos isolados que eram transformados em

2. No Brasil, projetos de requalificação de áreas urbanas têm sido empreendidos, sobretudo a partir da década de 1980, com o objetivo de "acelerar as transformações urbanas e a reinserção de áreas [consideradas] degradadas para melhorar a imagem das grandes cidades [...]" (Zanetti 2005, 11).
3. Os debates em torno das requalificações urbanas constituem um amplo campo de discussão, atravessando múltiplas áreas do conhecimento e compondo uma extensa bibliografia. Neste artigo não iremos nos deter sobre as nuances desses debates, algo que poderá ser feito em trabalhos futuros.

> centros culturais. Atuação esta que tinha forte repercussão na mídia e era bem recebida pela opinião pública, significando uma ampliação dos equipamentos culturais na metrópole terciária em expansão. (Zanetti 2005, 14)

Pensar os desdobramentos de uma transformação espacial como essa inclui conceber a cidade a partir de suas complexidades e de seus caminhos ocultos. Para percebê-la junto de seus movimentos, para além da realidade imediata, dos deslocamentos, do usufruto e da ocupação dos espaços, é preciso investir nos questionamentos a respeito daquilo que não se vê, do que está encoberto, do porquê desapareceu ou do porquê foi escondido (Morais e Cavalcanti 2011). Trata-se de referenciar e dotar de significado o mundo material e seus elementos, o que inclui compreender os processos de construção e, principalmente, de desconstrução da cidade. Nesse sentido, entender que tipo de lógica privilegia ou elimina determinadas composições espaciais leva à uma necessidade quase latente de reclame por memória. É o apagamento como política pública e a memória como lócus de resistência.

Uma vez que todas as dimensões da vida estão submetidas, de uma forma ou de outra, ao modo de produção capitalista, conceber a cidade de forma neutra na sua cotidianidade parece um equívoco de perspectiva. Os espaços, produzidos histórica e socialmente, refletem os parâmetros de dominação dos grandes capitais, reafirmam a estruturação seletiva dos ambientes, apontam para as contradições de um sistema desigual. Não há brecha para se pensar a cidade e suas lacunas de forma ingênua. Todo muro, toda ponte, toda pedra erguida e todo tijolo assentado, a cada reconfiguração dos espaços, revelam a lógica pela qual os caminhos da cidade são trilhados. O mesmo vale para aquilo que foi ocultado, para aquilo que deixou de existir. O visível e o invisível operam juntos, constituem e articulam o mesmo campo, compõem o mesmo jogo.

E é sobre esse jogo que estamos a falar aqui. Nele estão incrustadas imagens e a partir delas memórias estão sendo forjadas, ou como definiria Barbosa (2012a), estão sendo "canibalizadas", envolvidas em um movimento circular que não nos permite perceber "onde [a imagem] começa e onde [a memória] se finda, qual é a fonte e quem dela se alimenta" (Barbosa 2012a, 381). As composições espaciais, por sua vez, a partir das escolhas tácitas que orientam seus desenhos, fornecem também um conjunto de estruturas imagéticas responsáveis por construir representações. Nesse sentido, imagens e memória se configuram enquanto elementos a serem disputados, uma vez que os espaços não as mobilizam de forma neutra. Sendo a memória coletiva fruto de uma narrativa habitada por imagens, a questão que se coloca é: que narrativas estão sendo privilegiadas?

Encarar tal questão implica, em primeiro plano, que identifiquemos de que memória estamos a falar. Bosi (1987) nos auxilia nesta empreitada ao apontar para a relação, percebida por Bergson, entre os processos que levam à ação e os processos que levam à percepção, onde ambos dependem de forma decisiva de um esquema corporal inscrito no momento imediato, que se alimenta e realimenta desse presente a partir das relações travadas entre o corpo e o ambiente vivido. Desse modo, podemos inferir uma clara relação entre o conjunto de representações construído e o espaço habitado, onde uma relação dialética parece se estabelecer entre o "fluxo de lembranças produzidas" (Barbosa 2014) e os espaços da cidade por onde transitam os sujeitos.

Bosi (1987) ainda nos permite compreender uma dimensão social da memória, incorporando algumas das contribuições de Halbwachs e Bartlett. Nos diz ela: "A menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória" (1987, 17). Em face disso, podemos nos perguntar: no que resultaria a implosão do Complexo Penitenciário do Carandiru?[4] Seria a mitigação de memórias possíveis? Os processos de reconfiguração espacial – aqui o complexo prisional transformado em parque – parecem mesmo colocar a memória num status de disputa.

Quanto às narrativas que se constroem em torno dos espaços, algo mais revelador aparenta despontar de nosso inconsciente – instância que tanto supomos privada. Se debruçando sobre os escritos de Bartlett, nos diz Bosi (1987, 25): "A matéria-prima da recordação não aflora em estado puro na linguagem do falante que lembra; ela é tratada, às vezes estilizada, pelo ponto de vista cultural e ideológico do grupo em que o sujeito está situado". Que narrativas seriam essas então, forjadas no bojo de recordações conduzidas pelo interesse de determinados grupos? A quem interessa a implosão dos pavilhões onde, anos atrás, se perpetrou um morticínio bárbaro, morticínio esse que, sob a forma de um trauma recalcado, insiste em se repetir na história brasileira?

Se é verdade que há um teor ideológico em nossas lembranças, orientadas e estilizadas por um ponto de vista dominante, é também verdade que a implosão de parte substancial daquele complexo traz consigo uma finalidade, a da escolha (política) pela ausência. O que aquele espaço nos

4. Podemos também nos perguntar: qual seria a importância de se preservar uma penitenciária desativa, mantendo intacto um espaço que sediou um evento traumático no passado? Quando praticado por agentes públicos, caracterizando-se como uma violência institucional, um evento traumático – nesse caso um massacre – clama por um compromisso de não repetição por parte do Estado e por políticas de reparação simbólica comprometidas com a memória das vítimas. A implosão do Carandiru parece ter ido de encontro ao não cumprimento desses compromissos. Para um aprofundamento dessa discussão, ver: Soares, Inês e Paula Costa. 2015. Massacre do Carandiru: em qual espaço foi fincado o compromisso com o nunca mais? *In: Carandiru não é coisa do passado:* um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o Massacre, org. Maíra Rocha Machado e Marta de Assis Machado, 181-197. São Paulo: Coleções FGV DIREITO SP.

sugere hoje? O lugar do lazer e do descanso ou o lugar do confinamento e da violência extrema? Ambas as coisas? Nenhuma delas? Em nossas memórias ainda habita o horror da violência praticada pelo Estado e os desdobramentos funestos do encarceramento em massa ou nos parece que a cidade de hoje já se encontra diante da redenção em meio ao verde dos parques?

É a fim de pensar a disputa dessas memórias e dessas representações, a fim de pensar o processo de ressignificação desse espaço e dos acontecimentos ali impressos, que este artigo pretende se lançar, se propondo a uma análise em torno das memórias que hoje habitam aquele local, das percepções que hoje ali se fazem presentes e possíveis.

Por sua vez, os caminhos metodológicos que guiam a construção dessa análise partem de um processo de pesquisa empreendido a partir de uma etnografia[5] realizada no Parque da Juventude. Nesse processo busquei conhecer e analisar "o fluxo do discurso social" (Geertz 2008, 15) ali em circulação, na tentativa de "salvar o 'dito' num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis" (*Ibid.*, 15). Assim, ao se observar e interpretar a teia de significados produzidos a partir da relação estabelecida entre os frequentadores e o espaço reconfigurado, procurou-se compreender a dinâmica desse processo de transformação espacial enquanto dinâmica de produção de sentido(s).

Ainda, como forma de tensionar esses novos usos e percepções sobre o espaço, de inseri-los em um diálogo entre o visível e o invisível, ou como Lefebvre (2001, 61) colocaria, entre o texto e o contexto urbano – entre aquilo que se vê e se diz e "aquilo que não se diz mais e que se escreve menos ainda [...]" (Lefebvre 2001, 61), entre aquilo que se apresenta e "aquilo que se esconde nos espaços habitados [...]" (*Ibid.*, 61) – procurei empreender um segundo movimento ao produzir novas imagens sobre o local, articulando múltiplas temporalidades em um exercício de sobreposição imagética. O resultado desse empreendimento são fotomontagens que unem, em um mesmo quadro, o passado e o presente daquele espaço, empreendimento que permitiu não só criar algumas ranhuras sobre o texto urbano e sugerir assim outras possibilidades de visualização e leitura daquilo que se apresenta ali como a realidade imediata, como também mobilizar as imagens "como expressão de um processo de pesquisa" (Barbosa e Cunha 2006, 25).

5. Ao longo dos seis meses no qual frequentei intensivamente o parque, entre os meses de janeiro e junho de 2019, mantive contato com dezenas de frequentadores – assíduos e esporádicos, jovens e adultos, funcionários e passantes – e nesses encontros fortuitos compartilhávamos nossas lembranças e impressões sobre o lugar. Foi com esses frequentadores que abri um canal de interação, mesmo que em encontros breves, e são eles que nomino aqui como interlocutores.

MEMÓRIA: TERRENO DE DISPUTAS

A memória enquanto tal, pensada fenomenologicamente, possui uma extensa tessitura, um corpo amplo onde se imbricam processos perceptivos, relações de temporalidade e quadros da vida coletiva. A ideia de anterioridade, intimamente associada ao fenômeno mnêmico desde Aristóteles, ajudou a construir caminho na direção de uma abordagem da memória em termos de uma representação do passado, de modo que a imagem-recordação, uma vez emergida, caracterizaria o encontro mental com algo que já não está presente, mas esteve um dia. Ricoeur (2007) identifica, aí, um dos enigmas colocados pela memória: "O passado está, por assim dizer, presente na imagem como signo da sua ausência, mas trata-se de uma ausência que, não estando mais, é tida como tendo estado. Esse 'tendo estado' é o que a memória se esforça por reencontrar" (Ricoeur 2007, 2).

A ausência, nesses termos, é uma ausência acessível, vislumbrável. O diagnóstico mesmo de sua existência, daquilo que já-não-está-mas-esteve, se inscreve na e pela memória a partir da possibilidade do *reconhecimento*. É a partir dele, então, que a memória se vê em condições de atestar a presença desse ausente, de reconhecer que esse algo, agora desaparecido, um dia esteve lá. Sobre o reconhecimento, nos diz Ricoeur (2007):

> [...] Reconhecer uma lembrança é reencontrá-la. Reencontrá-la é presumi-la principalmente disponível, se não acessível. Disponível, como à espera de recordação, mas não ao alcance da mão, como as aves do pombal de Platão que é possível possuir, mas não agarrar. Cabe assim à experiência do reconhecimento remeter a um estado de latência da lembrança da impressão primeira cuja imagem teve de se constituir ao mesmo tempo em que a afecção originária [...]. (Ricoeur 2007, 441 e 442)

Esse jogo complexo entre passado, ausência e reconhecimento necessita também, e de maneira decisiva, de elementos outros que deem conta da circularidade dessa dialética, como impressões, rastros ou pistas. Dessa forma, quando nos perguntamos sobre quais memórias poderiam emergir a partir da passagem pelo Parque da Juventude, sendo esse um espaço reconfigurado e completamente transmutado, devemos nos perguntar também pela presença ou não de possíveis impressões, rastros e pistas. Afinal, são esses elementos que, a partir de seu desvelo, podem nos colocar diante de um passado em estado de latência.

Atentar para os mecanismos de articulação desse esquema complexo descrito acima é, entre outras coisas, atentar para o coeficiente coletivo em que se sustenta a memória. Halbwachs (1968 *apud* Pollak 1989) já sinalizava, em sua análise sobre a memória coletiva, que seria a vinculação dos sujeitos à coletividade que determinaria a internalização das lembranças, sendo a coletividade responsável por organizar os pontos

de referência comuns ao grupo, classificando-os e hierarquizando-os segundo sua lógica interna e explicitando, assim, o enxerto entre memória individual e memória coletiva (Pollak 1989).

Herdeiro da tradição durkheimiana, Halbwachs concentrou sua abordagem em aspectos que, segundo ele, dotariam a memória coletiva de estabilidade e duração, não reconhecendo que essa coesão dependeria de processos forçosos para se sustentar. Assim, sua análise terminou por incorrer em uma interpretação exclusivamente positiva dessa imposição de uma dada memória coletiva, como se essa não fosse gerada no seio de um processo de violência simbólica e de dominação (Pollak 1989).

A imposição, por parte de grupos hegemônicos, de uma dada memória coletiva – nesse caso lida como memória nacional ou memória oficial – nos leva, também, ao questionamento daquelas memórias feridas pela história, nesse caso uma história oficial. Nesse ponto, podemos dizer que a memória se configura, antes de tudo, como um terreno de embates, onde sua estabilidade e duração dependem amplamente de um processo contínuo de luta entre narrativas.

São justamente os fluxos narrativos e as disputas travadas no seio das enunciações sobre o passado histórico que nos revelam, com a proeminência de uma narrativa sobre outra (ou outras), os chamados "enquadramentos da memória", como ressaltado por Pollak (1989). Segundo ele, "além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc. A memória é assim guardada e solidificada nas pedras [...]" (Pollak 1989, 9 e 10). Voltamos assim aos rastros como importantes marcadores de um território da memória, responsáveis por conectar fios do presente e do ausente, figurando como espécies de ligaduras entre diferentes temporalidades.

Se, por um lado, a memória materializada e solidificada pode significar a construção de quadros de referência postulados por grupos dominantes, o apagamento de rastros e a substituição material de determinadas composições arquitetônicas e espaciais por outras completamente avessas pode, indo ao mesmo encontro, significar o fortalecimento de narrativas dominantes a partir do abuso do esquecimento. O teor, altamente ideológico, figura em ambas as estratégias, sejam as hipervisibilidades dadas a monumentos assentados na salvaguarda de uma história oficial, seja a escolha política pela ausência material e simbólica de um passado histórico marginalizado.

Assim, buscar compreender a maneira pela qual esse espaço transmutado trabalha "subterraneamente a memória coletiva" (Ricoeur 2007, 7)

passa por investigar as disputas em torno das narrativas que a partir dali se enunciaram, pela tensão entre as memórias proibidas e as memórias legitimadas. É necessário que nos detenhamos, portanto, em uma análise das percepções despertadas a partir da passagem pelo parque e nas relações que se podem estabelecer entre corpo, espaço e fluxos de lembranças. Além disso, articular uma abordagem analítica que seja não só capaz de se perguntar pelo passado, mas também de questionar e provocar o presente, parece constituir caminho indispensável no trabalho de escavação a que me proponho aqui. Afinal, como dito por Benjamin (2013, 101), "quem procura aproximar-se do [...] passado soterrado, tem de se comportar como um homem que escava".

Nesse trabalho de escavação, os corpos e objetos que em outro tempo habitaram aquele espaço devem ser convidados a reaparecer, seja através das narrativas, nas falas e nas lembranças daqueles que hoje passam pelo local, seja através de intervenções, nesse caso, visuais. Procurar por esses corpos e objetos e reconstruí-los através de suportes audiovisuais, "ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje [...]" (Pollak 1989, 11), pode terminar por caracterizar, como observado por Pollak (1989, 11), "um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva [...]". Os recursos visuais podem, ainda, construir caminho na direção de uma possibilidade de identificação com aquele conteúdo por vezes desaparecido. Como salientado por Ricoeur (2007, 437 e 438): "O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retrato, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência [...]".

É nesse sentido que, junto à pesquisa de campo empreendida no parque, busquei também empreender um segundo movimento ao criar novas imagens sobre o lugar, articulando temporalidades heterogêneas como um recurso epistemológico para lidar com as diversas narrativas em jogo nesse espaço. Assim, além do trabalho de análise já mencionado – focado nos processos perceptivos, nos fluxos narrativos e nas relações entre corpo, espaço e memória construídos a partir de um processo etnográfico –, apresento também algumas intervenções visuais, as quais pretendem estabelecer um canal de diálogo entre a ausência e o presente, questionando o espaço e aquilo que ele mostra de si e deslocando o fluxo do meu próprio texto e daquilo que aqui compartilho como relato etnográfico. Trata-se de fotomontagens[6], produzidas por mim, que sobrepõem a paisagem visual passada, do Carandiru, à paisagem visual presente, do Parque da Juventude. Utilizando a montagem como um recurso técnico

6. Todas elas, com exceção da segunda (com legenda "por detrás do muro"), integraram um ensaio fotográfico intitulado "A ausência como representação: um ensaio sobre a memória Carandiru", agraciado com o 2° lugar do Prêmio Pierre Verger 2020 da Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Aqui, algumas delas receberam novas legendas.

e epistêmico, procurei criar sobreposições imagéticas a fim de permitir possibilidades de encontros e, ao mesmo tempo, de choques: encontros e choques entre diferentes imagens e tempos daquele espaço, mas também entre diferentes corpos e objetos que o habitam/habitaram. Como pontuado por Gonçalves (2016):

> A montagem [...], tomada como construção, atenta para uma percepção das imagens como fluxo, expansão, ressignificação. [...] Como construção baseada na dialética, a montagem gera reflexividade sobre as imagens, o que nos reenvia ao modo de pensar por imagens como uma forma de produção de conhecimento. Neste sentido, a capacidade narrativa da montagem tem papel crucial na construção da imagem como experiência, uma vez que a montagem produz choques de imagens, criando contextos de conversação, conexões que estabelecem novas relações e novos sentidos. (Gonçalves 2016, 22)

A intenção, aqui, não é empreender uma análise dessas novas imagens criadas a partir da montagem, mas incorporá-las ao texto etnográfico como uma forma de experiência – distinta daquela propiciada pelo texto, mas complementar a ela. Assim, o que proponho com essa experiência é que nos coloquemos num estado de observação parecido com aquele descrito por MacDougall (2009, 68): "Quando olhamos, estamos fazendo algo mais deliberado do que ver e, no entanto, mais desprotegido do que pensar. Estamos nos colocando num estado sensorial que é ao mesmo tempo de lacuna e de consciência elevada".

DA OCULTAÇÃO AO DESPISTAMENTO

Dividido em três grandes áreas (institucional, central e esportiva), o Parque da Juventude tem no projeto paisagístico a sua grande marca arquitetônica. Ocupando a primeira grande faixa do espaço, a área institucional abriga a Biblioteca de São Paulo, a Escola Técnica Estadual Parque da Juventude, a Escola Técnica Estadual de Artes, um pequeno parquinho e um cercado destinado ao lazer dos cães, informalmente chamado de "cachorródromo". Ali, bases móveis da Polícia Militar costumam ficar estacionadas nas proximidades das duas escolas técnicas, sobretudo nos dias de semana. Sendo essa a área correspondente ao excerto inicial do parque, é ela a mais utilizada como acesso para as demais, encontrando-se ali um número sempre considerável de estudantes, funcionários terceirizados e transeuntes, a maioria de passagem. Um pouco mais ao fundo, onde se encontra o parquinho e o "cachorródromo", pode-se notar a presença corriqueira de crianças que, acompanhadas de adultos, brincam, pulam e correm de um lado para o outro, assim como inúmeros cachorros que, acompanhados de seus tutores, desfilam entre o perímetro cercado e o trecho aberto.

FIGURA 1
"Portão principal"[7].

Foram muitas as vezes em que caminhei por essa área, percorrendo-a em muitas direções, buscando intuir, mesmo que de forma dificultosa, o lugar ocupado por ela dentro dos limites mais amplos do parque. Identificava aquele fragmento apenas pelo semblante institucional que sua imagem faz crer ou, de outro modo, como o trecho inicial de uma extensão muito mais ampla. Sem me diferenciar muito dos demais frequentadores, passava por aqueles ladrilhos sem que grandes questionamentos me fossem suscitados. Atravessei aquela entrada por muitas vezes e, de forma reiterada, tive a percepção de se tratar, ali, da área com menor latência, talvez a mais árida e menos sugestiva, mais acanhada quanto a capacidade de conectar possíveis fios do presente ao passado.

Durante a maior parte do tempo em campo, foi a área central que mais me intrigou. Nela há uma espécie de divisão entre o que chamei de "zonas": há uma zona gramada, mais aberta e nitidamente mais clara, com maior penetração de luz, onde se encontra justamente a maioria dos visitantes que, sozinhos ou acompanhados, parecem aproveitar aquele trecho para ouvir música, namorar, fazer piqueniques ou simplesmente repousar em silêncio; há uma outra zona, circunscrita entre o centro e a extremidade oposta da área, onde as grandes copas das árvores terminam por formar um extenso caminho coberto e úmido, enredado entre colunas e vigas de concreto que, junto dessa cobertura isolante das folhas, dificultam muito a entrada de luz e transformam a passagem por ali em uma experiência mais densa e inquietante.

7. Fonte da imagem utilizada como base para a montagem: Arquivo Diário de S. Paulo (02/10/1992).

Pode-se dizer que a passagem entre a área institucional e a área central não se caracteriza tanto por uma mudança radical, mas pelo adensamento de uma certa aura. Passada uma ponte, podemos notar algumas grandes vigas de concreto que despontam sobre a terra, apresentando seus contornos de forma muito confusa. Ali, as nuances do concreto se confundem com a vegetação opaca, os granulados daquele tom acinzentado quase se transformam em ruído, tornando muito difícil a identificação desses objetos no espaço. No epicentro dessa área, as colunas de ferro se avolumam e se distribuem em módulos, parecendo formar o esqueleto de alguma antiga estrutura, a princípio indecifrável. Nessas circunstâncias, com o espaço se apresentando de forma tão truncada, a visitação continuada não parecia bastar para entender do que se tratava aquelas grandes colunas e vigas.

Avançando em direção ao trecho final do parque, adentramos no que é a área esportiva do atual complexo paisagístico e arquitetônico. Com sua entrada delimitada por um largo portão, essa área se destaca das demais pela presença de inúmeras quadras poliesportivas, um circuito de skate e pistas de caminhada. Nos finais de semana ou em dias comuns, é possível encontrar públicos dos mais diversos (crianças, jovens, adultos e idosos) que fazem uso da área para a prática de múltiplos esportes, para descanso e até mesmo meditação, seja nas quadras ou nos bancos espalhados por todos os lados. No geral, em função da prática de atividades físicas, o clima ali é de lazer ou concentração.

Na extensão de toda a lateral esquerda da área esportiva, vê-se um enorme muro farpado, responsável por fazer a divisa com um outro espaço, impossível de ser avistado com clareza. Somente ao sair do parque, caminhando em direção à esquina seguinte e chegando à Avenida General Ataliba Leonel, é que se pode finalmente ver uma fachada, muito discreta por sinal, onde lê-se: “Penitenciária Feminina de Santana”. Fora do parque, escondida entre altos muros e arame farpado, lá está a penitenciária feminina. E aquela penitenciária masculina de outrora, ainda era possível de ser avistada do lado de dentro do parque?

FIGURA 2
"Por detrás do muro"[8].

As perguntas se somavam e muitas eram aquelas que questionavam a presença ou não de possíveis rastros em cada uma dessas áreas, nos muros, na terra, nas frestas, nos arcos. Fiz e refiz o caminho indagativo, ora de maneira solitária – insistindo naquilo que meus sentidos eram capazes de apontar –, ora em contato e na presença de outros frequentadores do parque com quem conversava, transformando-os em meus interlocutores. Após muitas idas e vindas, eram as estruturas metálicas localizadas no interior da área central que mais pareciam me provocar e sussurrar uma suposta presença fantasmagórica naquilo que se apresentava como um esqueleto feito de ferro, aço e concreto. Me vendo incapaz de compreender a procedência daquelas estruturas, formulava e reformulava hipóteses e logo em seguida as via se desmanchando, como se o espaço insinuasse um jogo de esconde com aqueles que se lançam em sua direção, sobretudo com aqueles que ousam interrogá-lo.

Contraditoriamente, as matérias mais semelhantes a rastros ou pistas das quais me aproximei se encontravam justamente nessa zona e, com esse encontro confuso e persistente, tive a sensação de ser apresentada a certo fragmento de um tempo em suspensão, me perguntando se não estava diante, quem sabe, de um possível "lugar de memória"[9]– nos termos de Nora (1993, 9), a memória que "se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto". Pista falsa, pois ali não era possível estabelecer

8. Fonte da imagem utilizada como base para a montagem: Evelson de Freitas (Folha Imagem, 18/02/2001).
9. O conceito de "lugar de memória" de Nora (1993) se refere àqueles lugares responsáveis por garantir "a cristalização da lembrança e sua transmissão" (Nora 1993, 22). Já a transformação de um lugar em "lugar de memória" só se opera se este possuir um lastro material, se for investido de uma aura simbólica e se for funcional. Em grande parte, os "lugares de memória" resultam dos esforços de instituições em manter a coesão em torno de uma dada memória coletiva. Aqui esse conceito foi incorporado a fim de assinalar uma hipótese – a de que aquelas ruínas pudessem ser um "lugar de memória" –, hipótese essa que acabou não se confirmando.

nenhum tipo de conexão clara entre ausência e presente a partir daquilo que supostamente se apresentava como rastro. Àquela altura, os diálogos com frequentadores já se somavam e muitas das percepções sobre o espaço, embora preservassem seus traços de singularidade, apontavam para algumas características compartilhadas.

Entre todos os frequentadores do parque com quem tive a oportunidade de entrar em contato ao longo do trabalho etnográfico, apresentou-se o seguinte denominador comum: uma percepção espacial carregada de lacunas e inconsistências. Os limites fronteiriços do parque, a origem de determinados materiais e objetos, a disposição das construções no espaço, os tipos de vegetação ali presentes, as próprias noções de tempo que envolvem a existência do lugar, tudo isso se apresentava de forma muito confusa nas falas de meus interlocutores. Investindo em uma aproximação sutil, fazia as abordagens com a colocação de uma única pergunta: "Você sabe se existiu alguma outra coisa aqui antes?". Uma vez feito o questionamento, me abria para as respostas em sua integralidade. "Era uma prisão isso daqui", "tinha uma cadeia aqui antes, mas isso faz muito tempo", "não conheço a história, mas sei que tinha uma prisão", são algumas das falas que escutei ao longo de meses. A maioria das pessoas me apontava o fato de ter existido uma penitenciária ali, embora poucas delas tenham conseguido ultrapassar esse dado e me oferecer outras camadas de informação a respeito da história que cerca o local.

Já depois de muitas caminhadas, em manhãs, tardes e anoiteceres, depois de muitos diálogos com frequentadores, o que eu via e revia era um espaço que, após sucessivos embaralhamentos, passava a me causar uma profunda perturbação. Na fala de meus interlocutores, a existência de uma antiga penitenciária se apresentava de forma muito vaga – muitas vezes essa existência num passado recente não era sequer constatada. Para além disso, entre aqueles que foram capazes de evocar a antiga prisão, a questão do lugar ocupado por ela no espaço emergia sempre de forma muito confusa. Alguns pensavam que a antiga Casa de Detenção se resumia unicamente ao trecho onde hoje é a área esportiva, outros imaginavam que a penitenciária teria ocupado a extensão de todas as áreas, mas a sensação da maioria era de que o Carandiru teria ocupado apenas a parte central do parque, como as muitas estruturas de ferro fazem crer.

Embora tenha procurado por plantas e mapas do local, foi somente nas últimas semanas em campo, após uma conversa com um dos seguranças do parque, que descobri, finalmente, qual fora a real disposição ocupada pelo Carandiru naquele espaço. Como ele mesmo me disse:

> Ó, o Carandiru era só nessa parte aqui da frente, da entrada até o parquinho. Da ponte pra lá já não tem nada a ver com o Carandiru, não. Ali [na parte central] era uma obra, iam construir outros pavilhões mas acabaram desistindo. Nun-

ca chegou a ser finalizada, nunca chegou a ser nada, não. Não tem nada a ver com o Carandiru.

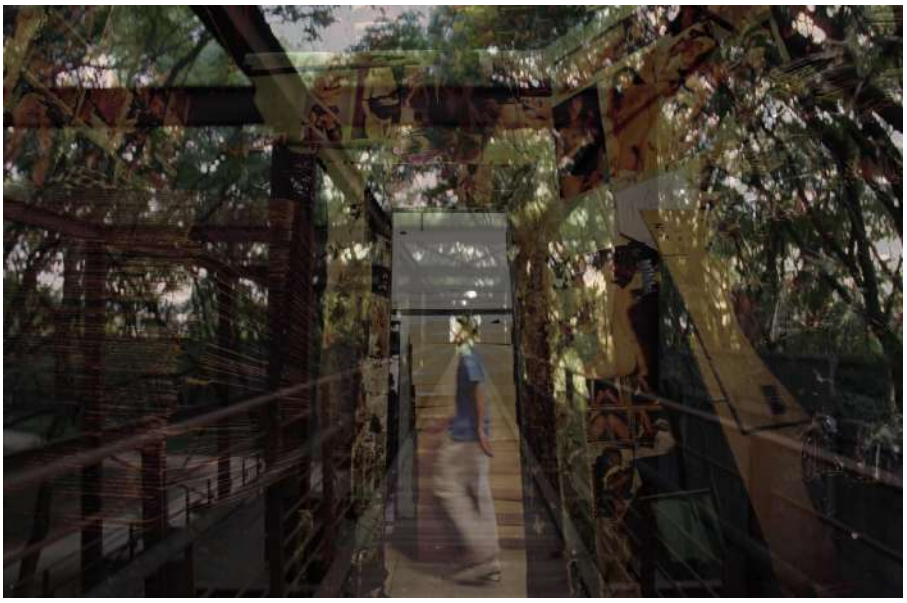


FIGURA 3
"Vertigem"[10].

Pude, enfim, perceber: estava, no caso daquele esqueleto-ruína, diante de um cenário. Nem "lugar da memória" (Nora 1993), muito menos território possível do *reconhecimento*. Ora, a transformação do espaço em lugar não se opera por uma simples adição, nem se trata de uma reação química ou de uma mudança cíclica da natureza. É antes um redimensionamento simbólico, uma investida de afetos, um recrudescimento dos sentidos. O espaço torna-se lugar na medida em que os sujeitos, enquanto agentes, passam a conhecê-lo, a impregná-lo de sensações e referências do vivido. Como evidenciou Carlos (1996, 16): "O lugar guarda em si, não fora dele, o seu significado e as dimensões do movimento da história em constituição enquanto movimento da vida, possível de ser apreendido pela memória, através dos sentidos e do corpo".

Partindo de sua escrita, caracterizada por Lefebvre (2001, 70) como "aquilo que se inscreve e se prescreve em seus muros, na disposição dos lugares e no seu encadeamento [...]", podemos dizer que o que aquele espaço empreende é um processo de dissimulação que, ora ocultando, ora despistando, joga com um Carandiru que poderia ter estado em muitos lugares ou em lugar nenhum. Para muitas das pessoas com as quais tive a oportunidade de falar, isso sequer se colocava como uma questão. Aliás, Carandiru muitas vezes nem era o seu nome, sua figura era genericamente apontada como "a prisão", "a cadeia", afinal de contas, como disse um dos frequentadores, "isso faz muito tempo". Ali, tendemos a constatar um processo de submissão de um passado de décadas e décadas de

10. Autoria da imagem utilizada como base para a montagem: João Wainer, s.d.

encarceramento em massa, de violações aos direitos humanos e de um massacre prisional sem precedentes a um tipo sofisticado de ausência, nesse caso uma ausência resistente, difícil de ser diagnosticada, responsável por aprisionar esse tentáculo fértil e potente da memória, o *reconhecimento*. O que temos, assim, não é uma ausência tida como "tendo estado" (Ricoeur 2007), mas uma ausência opaca e muitas vezes sequer percebida. A possibilidade de reconhecimento da ausência pela memória tende a se transformar em ausência do reconhecimento.

No caso daqueles esqueletos de concreto, na ambição das estruturas que se autoproclamam resquícios, o que terminamos por ter é uma substituição cínica dos reais movimentos da vida, dos reais movimentos da história, por um outro, por um movimento de encenação. Não se trata ali de um lugar propriamente dito e, na sua falta, devemos nos perguntar pela presença dos agentes possíveis. Da confusão causada aos sentidos, passando da distorção da visão aos embaralhamentos sucessivos da mente, parece que as constatações preliminares apontam para uma fratura nas possibilidades (ao menos em parte) de ancoramento dos sentidos e de fruição do corpo, do corpo-que-vê, do corpo-que-escuta, do corpo-que-caminha. É. Não é. Se foi, não sei. Está aqui? Ali? Não está. O que é? Não é.

Se há um Carandiru, não é aquele. O real, com suas histórias e seus afetos, com seus nomes e sobrenomes, suas dores e seus ódios, seus horrores e seus mortos, seus Josés, Paulos, Joãos, Franciscos, Antônios, Luizes, Cláudios, com seus Silvas, Souzas, Carvalhos, Pereiras, Oliveiras, Ferreiras, Alves, dali se ausentou. Pela força coercitiva e coesiva de uma ideologia dominante, fora retirado à força dali. 111 ou 500 alvejados? Para Ubiratan Guimarães[11] e a Polícia Militar do Estado de São Paulo, Fleury Filho[12] e o Governo do Estado de São Paulo, não interessa. Para as vítimas, pouca ou nenhuma forma de reparação simbólica. Ali parece não haver disposição para tanto. Ali a desestruturação e reestruturação espacial, marcada pelo poderio estético, narrativo e arquitetônico de uma ideologia dominante (Lefebvre 2001), se operou de modo a confundir os sentidos, a embaralhar os sistemas de objetos, formas e materiais dispostos no espaço e a dificultar o encontro com os rastros de um passado indesejado.

11. Oficial da Polícia Militar do Estado de São Paulo na época, foi o responsável por comandar a invasão ao Complexo Penitenciário do Carandiru no dia 2 de outubro de 1992, ação que resultou na morte de 111 detentos.
12. Governador do Estado de São Paulo na época, foi o responsável por dar a ordem de invasão ao Complexo Penitenciário do Carandiru no dia 2 de outubro de 1992, ação que resultou na morte de 111 detentos.

FIGURA 4
"Corredor dos excluídos"[13].

O CORPO, O ESPAÇO E O LEMBRAR: UMA EXPERIÊNCIA RACIALIZADA

Com o tempo transcorrido em campo, escutar meus interlocutores passou a significar a compreensão de que suas percepções sobre o espaço, embora muitas vezes difusas, são reveladoras do modo pelo qual habitam e se relacionam com ele. Sua reestruturação e suas dissimulações, suas insistências e suas contradições, todas essas dimensões do espaço agora alterado, materializadas em sua escrita e em seus objetos, são lidas e significadas a partir da identificação de determinados signos e símbolos. Não à toa, é preciso que aqui pensemos as experiências dos corpos ao habitarem aquela forma espacial, nos perguntando pelas particularidades dessas experiências e pela maneira com que impactam (e são impactadas) pelos arranjos e rearranjos da memória – da individual à coletiva.

Pensar as experiências de inscrição dos corpos em um determinado ambiente significa "compreender que o corpo da pessoa não é de forma alguma o objeto, mas sempre o sujeito da percepção" (Steil e Carvalho 2012, 35). Os objetos, por sua vez, são precisamente as matérias apreendidas pelos sentidos, aquilo que é captado pela percepção, o que é lido e significado a partir de determinados signos e símbolos. A corporeidade, nesses termos, se realiza enquanto situação – no sentido de estar situada em. Nas palavras de Steil e Carvalho (2012):

> A corporeidade é definida por Csordas como uma situação e não processo, e remete à imagem de um mundo preexistente no qual os corpos que chegam para habitá-lo precisam necessariamente se adaptar. O sentido é físico e psíquico simultaneamente. O ambiente compreende um mundo for-

13. Fonte da imagem utilizada como base para a montagem: Niels Andreas (Folhapress, 02/10/1992).

> mado por conjuntos de objetos. A percepção culmina no objeto. Sem objetos, não haveria a possibilidade de se perceber. Sem objetos, o mundo seria inabitável e imperceptível. (Steil e Carvalho 2012, 35)

Situados naquele espaço, os corpos o experienciam a partir das leituras que fazem dos objetos ali dispostos e de seus encadeamentos. Já o teor dessas leituras depende, de maneira decisiva, de quais signos, símbolos e afetos são mobilizados por eles a partir de suas percepções. Em um espaço marcado por graves episódios de violações aos direitos humanos, incluindo um massacre que culminou na morte de dezenas de pessoas encarceradas, onde o racismo[14] foi empregado de maneira sistemática como um instrumento deliberado de diferenciação e estigmatização de determinados corpos – nos lembremos que "64% da população prisional é negra, enquanto que esse grupo compõe 53% da população brasileira" (Borges 2019, 19), nos atentemos ao fato de que, de acordo com os 111 laudos necroscópicos do *Massacre do Carandiru*, "a prevalência dentre os mortos é de afrodescendentes" (Christóvão 2015, 146) –, talvez devamos nos perguntar se, mesmo após as transformações operadas ali, rastros dessas violências estruturadas na racialização de corpos negros podem ser perseguidos ou percebidos e, além disso, quais as relações que esses corpos estabelecem com aquele espaço hoje.

Ao trazer suas percepções à tona, frequentadores negros – sobretudo os mais jovens –, demonstram tecer relações muito específicas com aquele espaço e com seus múltiplos objetos. Da evocação do *rap* como um símbolo capaz de agenciar sentidos e mobilizar afetos, passando pelas percepções que dão conta de identificar a repressão policial – seletiva, é importante que se ressalte – ainda fortemente presente naquele terreno, que em alguns trechos é ainda encarado por alguns deles como o espaço do medo – medo de um resíduo persistente, da continuidade da repressão e agressão a que seus corpos estão expostos –, esses sujeitos parecem se defrontar com outras facetas do espaço, sobretudo com aquelas em que seus corpos se veem submetidos à precedência da raça como marcador social de uma diferença experimentada também espacialmente, manifestada também na forma de organização e estruturação dos espaços. Algumas situações vivenciadas em campo são reveladoras dessas percepções e dessas relações construídas por esses sujeitos com aquele local. Nos concentremos agora em algumas delas.

Durante uma tarde nublada, enquanto eu caminhava da área esportiva em direção à área central, avistei dois adolescentes negros que aproveitavam

14. O conceito de racismo empregado aqui parte da definição dada por Silvio Almeida (2018, 25, grifo do autor): "*o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertecem*".

o dia pouco movimentado para fazer algumas pichações pelo parque. Se tratava de uma garota e um rapaz, que se revezavam a fim de dar cobertura um para o outro e assim não serem vistos pelos seguranças ou pelos policiais. Me aproximei puxando uma conversa trivial, perguntando do que se tratava aqueles símbolos pichados por eles. Nenhum dos dois quis me explicar o significado dos símbolos, mas ambos foram categóricos em me pedir discrição para não chamar a atenção dos agentes de segurança. Ao ser questionada por mim sobre o passado daquele local, a garota me disse, em tom de incredulidade: "Ué, você nunca ouviu 'Diário de um Detento'[15]? Oxi, você é de São Paulo? Não tem como ser de São Paulo e nunca ter ouvido 'Diário de um Detento'. Isso aqui era uma prisão, mó fita. Teve até um massacre".

Ao evocar a prisão através da canção "Diário de um Detento", do grupo de *rap* "Racionais MC's", e expressar incredulidade por eu supostamente nunca tê-la escutado, a garota nos mostra a força que determinados signos podem assumir quando experienciados como um interesse. Como explicou Sahlins (2008, 127): "Todas essas inflexões de significado dependem do modo como o ator experiencia o signo como um interesse [...]. O interesse em algo é a diferença que esse algo faz para alguém". Para a garota, a canção não só era capaz de circunscrever o Carandiru e carregá-lo de conteúdo, permitindo a ela evocar a prisão e também o massacre quando questionada por mim sobre o passado daquele lugar, como também parece representar uma importante referência simbólica, ao ponto de ela sugerir não ser possível "ser de São Paulo e nunca ter ouvido 'Diário de um Detento'".

O que esse relato também parece nos indicar é a existência de uma tensão provocada pela presença dos agentes de segurança ali – sejam eles seguranças do próprio parque ou policiais militares alocados em bases móveis. Era nítida a apreensão dos dois jovens com a possibilidade de serem "pegos" pelos policiais ou seguranças, não à toa se revezavam, dando cobertura um ao outro, além de terem me pedido discrição. De todo modo, essa não foi a única situação em que pude presenciar tensões desse tipo. Em uma outra ocasião, enquanto eu me dirigia para a saída do parque nos 15 minutos que antecediam o seu fechamento, avistei um número considerável de policiais e seguranças que, juntos, pediam aos frequentadores que se organizassem para ir embora, alertando-os sobre o fechamento dos portões. Recebendo um tratamento aviltante, diferentemente dos demais frequentadores, um grupo de meninos negros que jogava basquete em uma das quadras foi enxotado dali de forma agressiva pelos policiais, que chegaram a intimidar e a dar empurrões nos garotos para que saíssem logo.

15. Diário de um detento é uma canção do grupo de *rap* "Racionais MC's". Versa sobre o massacre de 1992, ocorrido no Carandiru, do ponto de vista de um detento.

FIGURA 5
"Corpos em perspectiva"[16].

É nesse contexto que se observa um tipo específico de rugosidade[17], responsável por revelar marcas que "não podem ser apenas encaradas como heranças físico-territoriais, mas também como heranças socioterritoriais [...]" (Santos 1999, 43). Trata-se da permanência de um tipo específico de violência, manifestada pela atuação seletiva de uma polícia visivelmente racista. Ali, a permanência ostensiva da polícia militar e do tratamento aviltante que dedica à parcela negra dos frequentadores – apesar da drástica transformação espacial – produz um claro conflito entre o *slogan* propagado pelo parque, com seu apelo a símbolos de educação, cultura e lazer destinados à juventude, e as diferentes formas de violência a que corpos negros estão expostos ao entrarem naquele terreno, sobretudo os mais jovens. Se considerada a faixa etária daqueles que foram vitimados pelo massacre de 2 de outubro de 1992, perpetrado pela Polícia Militar do Estado de São Paulo naquele mesmo espaço, as dimensões dessa rugosidade tendem a se ampliar ainda mais. Uma leitura mais detalhada dos 111 laudos necroscópicos do massacre revela que, além da prevalência dentre as vítimas ser de afrodescendentes, "a idade com que [...] perderam a vida é outro ponto de destaque, notadamente, quando se verifica serem extremamente jovens" (Christóvão 2015, 145). De acordo com os laudos, das 111 vítimas, 54 tinham entre 19 e 25 anos (*Ibid.*, 146). Assim, a partir de um olhar mais amplo, o que essa rugosidade nos revela é que "o racismo, como processo histórico e político, cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática [...]" (Almeida 2018, 39).

16. Fonte da imagem utilizada como base para a montagem: Hector Babenco, filme "Carandiru", 2003.
17. Conceito criado por Milton Santos (1999). Refere-se às marcas de um outro tempo que persistem no espaço.

Configurando uma relação de atrito permanente com esse público específico, a atuação da polícia ali passa a ser reconhecida por parte desses jovens como um signo de continuidade das violações experimentadas por eles no cotidiano, mas não só: entre aqueles que são capazes de identificar o Carandiru e transvê-lo[18] no espaço, essa atuação é também associada às violações praticadas nos presídios, especialmente aquelas que foram praticadas no Carandiru. Talvez resida aí um dos poucos pontos em que vemos ser operada uma conexão clara entre passado, ausência e presente, quando esses corpos passam a reconhecer que são eles, ainda, os inimigos construídos naquele e por aquele espaço.

FIGURA 6
"Sombras sobre corpos"[19].

Contrariando a força ordenadora dessa violência a que estão expostos, contrariando as imposições narrativas, arquitetônicas e estéticas do parque, parte desses jovens, em sua maioria negros e periféricos, organizam a batalha de *rap* "Parque dos MC's", que acontece todos os domingos, a partir das 16hs, no pátio frontal do Parque da Juventude. Ali, suas corporeidades podem finalmente romper com o curso dos processos de ocultação, dispersão e fragmentação dessa memória marginalizada, produzindo, a partir de um tipo específico de história oral – pelo ato da fala e da rima –, uma reacomodação dessas "memórias subterrâneas" (Pollak 1989), que passam não mais a jazer sob o solo, mas a reaparecer com força sobre ele.

18. Termo emprestado do poema "As lições de R. Q.", de Manoel de Barros, em que lê-se: "[...] o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê [...]". O termo se refere a um olhar subjetivo, está relacionado à capacidade de olhar além.
19. Fonte da imagem utilizada como base para a montagem: TV Brasil, documentário "Carandiru, as marcas da intolerância", 2012.

Rancière (1996) pode nos ajudar a dimensionar os significados criados e operados por essa batalha de *rap*, a dimensionar o lugar ocupado por ela nessa nova forma espacial. Ao analisar a história da democracia ocidental, o autor aponta para a existência de inúmeras clivagens que passaram a se impor a partir de uma lógica de consenso, de uma igualdade homogeneizante e de um direito de fala restritivo, quando uns poucos privilegiados puderam de fato usufruir da força motora da palavra transformada em discurso. Rancière (1996) ressalta, ainda, o que seria o papel potencial do dissenso, aqui não entendido como o desconhecimento ou a imprecisão da fala, mas como a possibilidade de retradução do mundo a partir de percepções antes descartadas. A essa noção de dissenso se soma a ideia de partilha do sensível, responsável por dar forma conceitual às experiências sensoriais de ser e estar no mundo. Partilhar o sensível significa, antes de tudo, partilhar de um mundo comum onde a sensorialidade se realiza pelas experiências da diferença. Assim, dissenso e partilha do sensível são antes pares complementares, pares esses que se conjugam num processo de subjetivação política.

É no dissenso que se questiona a parte daqueles que foram privados do direito à palavra, é nele que se reclama a devida participação nesse complexo esquema sensorial, nesse regime de visualidade e visibilidade. É apenas pelo dissenso que a partilha do sensível pode ser reconfigurada e re-partilhada, que os sujeitos sem parte podem finalmente se desidentificar de seus lugares subalternos pré-estabelecidos e, então, se identificar com outros lugares (espaciais, simbólicos e enunciativos). Nesse novo esquema, o ato mesmo de reivindicar, de colocar em questão as condições de desigualdade, se firma enquanto a brecha em que se pode instaurar o verdadeiro sentido da política, quando o próprio ato de existir (e resistir) é redimensionado pelo reclame da existência dos marginalizados como uma existência legítima. É aí, então, que mora o deslocamento essencial, onde a polícia cede lugar para a política, nesse caso a política como forma de emancipação.

FIGURA 7
"Fim ao cárcere e à opressão"[20].

Para Rancière (1996), é preciso ainda que se esclareça, há uma clara distinção entre o que o autor chama de polícia e política. A polícia se refere a tudo aquilo que está circunscrito ao campo da dominação e da exploração, seja a repressão, o controle social, o cotidiano ou o próprio ordenamento socioespacial em que se funda, se inscreve e se prescreve o capitalismo. A política, por sua vez, essa raridade, essa fenda, essa possibilidade de movimento e tensionamento, surge apenas na medida em que aqueles que foram destituídos da palavra finalmente lançam mão da enunciação, quando finalmente produzem um discurso. É nessa fenda enunciativa que espaços, ditames e hierarquias são finalmente arrombados.

A utopia, outro elemento central na concepção rancièriana de política, constitui caminho de ida e volta em direção aos processos de sublevação. É preciso, como nos diz Rancière (1996), politizar a utopia, imaginá-la, elaborá-la e produzi-la como emancipação. Para tanto, a utopia deve ser encarada a partir de formas concretas de organização e, ao mesmo tempo, deve ser capaz de reconfigurar os mundos possíveis. O que seria, então, a batalha de *rap* "Parque dos MC's" senão uma forma concreta de organização, capaz de reconfigurar a experiência sensorial naquele espaço, de alçar os destituídos da fala ao poder de transformar em discurso a palavra, de lapidá-la em forma de rima? Como nos diz Rancière (1996):

> Fazem o que para estes era impensável: instituem uma outra ordem, uma outra divisão do sensível, constituindo-se não como guerreiros iguais a outros guerreiros, mas como seres falantes repartindo as mesmas propriedades daqueles que as negam a eles. Executam assim uma série de atos de palavra [...]. Em suma, comportam-se como seres que têm nomes. Descobrem-se, ao modo da transgressão, como seres falantes, dotados de uma palavra que não exprime sim-

20. Fonte da imagem utilizada como base para a montagem: DR - Notícias ao Minuto, s.d.

> plesmente a necessidade, o sofrimento e o furor, mas manifesta a inteligência. (Rancière 1996, 37 e 38)

Esses atos de palavra permitem, portanto, que sejam articuladas as experiências desses sujeitos antes descartados, marginalizados, desse contingente antes considerado como nada. Nas batalhas, esses jovens questionam a reestruturação do espaço, criticam veementemente a opressão a que estão expostos no cotidiano – sobretudo a violência policial –, imaginam e reinventam outros mundos possíveis, articulam análises sobre o passado e o presente, relembram seus mortos e firmam um compromisso com a resistência diária. Desse modo, é possível que as experiências desses sujeitos no presente sejam articuladas também às experiências daqueles que os antecederam no tempo e no espaço, incluindo os próprios homens que tiveram suas liberdades privadas, seus direitos anulados e seus corpos violados no cárcere, incluindo aqueles que tiveram suas vidas arrancadas e suas memórias negadas. É possível, assim, que pela rima e pela improvisação haja um encontro revolucionário entre essas diferentes temporalidades.

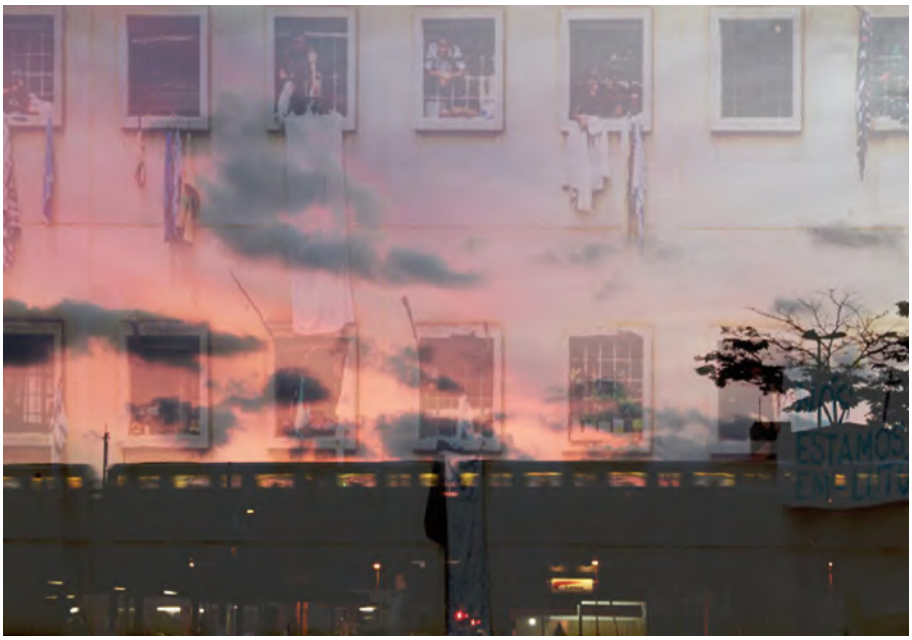


FIGURA 8
"Daqui te vejo"[21].

Marcados pela dimensão territorial, histórica, afetiva e ancestral, esses corpos comungam experiências, práticas, memórias e saberes. Juntos, constituem aquilo que Benjamin (1987) chamou de "tradição dos oprimidos". Na medida em que anunciam novos lócus enunciativos, imaginam outros modos de habitar aquela espacialidade, de nomeá-la, interpretá-la

21. Fonte da imagem utilizada como base para a montagem: Itamar Miranda (Jornal O Estado de S. Paulo, 05/10/1992).

e codificá-la, esses sujeitos das margens promovem, como nos pode fazer crer uma leitura rancièriana, um alargamento do logos, um alargamento simbólico e material, audível, visível e tátil. Fazem política porque reclamam uma existência legítima, porque alçam suas falas, experiências e saberes (em forma de rima improvisada) ao seu devido lugar de reconhecimento dentro do sensível partilhado.

E é assim, enquanto "pedra da memória", ou seja, "na forma como [...] vivem e se apropriam dos lugares, os rememoram e os recriam, construindo e reconstruindo a sua cidade vivida e lembrada" (Barbosa 2012b, 103), que esses jovens articulam uma resistência àquilo que o espaço transmutado tenta, de forma persistente, apresentar como sendo um conteúdo unívoco e homogêneo, às suas táticas de dispersão, fragmentação e ocultação de histórias e corpos. Restabelecem, em última medida, uma conexão entre as "memórias subterrâneas" (Pollak 1989) e o espaço, compreendendo que a disputa pela memória se traduz também em uma disputa pelos sentidos daquilo que se apresenta como forma e conteúdo.

A seguir apresento a transcrição de uma das rinhas ocorridas durante a batalha de *rap* "Parque dos MC's". A transcrição corresponde à uma rinha de conhecimento, quando um dos ouvintes da plateia sugere um tema e os MC's presentes têm que desenvolver as rimas a partir dele. Nesse caso, eu fui a ouvinte a sugerir o tema, que foi "Carandiru".

MC 1: Aí, aí... É dois versos cada um? Dois versos? Dois versos? Aí, aí, han, han... O tema jogado foi Carandiru, sabe que nessa fita já morreu vários tru, desse jeito mesmo eu vou chegando nesse evento, tipo Carandiru, quem quer conhecer só assistir "diário de um detento".

MC 2: Ouvir "diário de um detento" ou ver um filme sobre a detenção, Slim chega aqui libertando um trilhão, porque é desse jeito na parada, Slim também manda tema na rima improvisada.

MC 3: 14 de abril de 2019, aqui no Carandiru em frente os homi, mas tem que tá sempre ligeiro com os robocop, porque eu não confio nos homem de uniforme.

MC 4: É isso mesmo, parceiro, não deixo pra depois, quem dera se aqui fosse 92, como é que nóis ia tá? Ia tá tudo preso, queria ver um entrar e sair ileso.

MC 5: Sair ileso no improvisado, no Carandiru morreu vários escravo, vários presidiário, quem vem e paga de babaca com esses otário.

MC 1: Han, han, aí, aí... Mas calma que eu explico dentro dessa sina, aqui nessa parada rolou até uma chacina, tipo desse jeito, meu mano não atrapalha, os cara atirou em presidiário só pra ganhar uma medalha.

MC 2: Pra ganhar uma medalha mataram vários na detenção, e hoje em dia tamo aqui passando informação, entendeu? O legado tá passando em frente, não deixar que seja esquecido vários irmão.

MC 3: Nada mudou, só o tempo que é moderno, e o Fleury ainda sorri no inferno, cê tá ligado essa herança não é riqueza, entre Carandiru, Santana e Portuguesa.

MC 4: É São Paulo, tem blazer e tem os ROCAM, e tem os cara que admira e idolatra o coronel Ubiratan, até de manhã fazendo daqui um inferno, tem coisa que os cara não anotaram no caderno.

MC 5: Demorô, demorô, não anotaram no caderno, vou improvisando, se eu tomo enquadro é: "Tá com dinheiro? E cê voltou do trampo? Cê é neguinho? Que que eu tô falando? É, cê tava o que? Tava traficando?".

MC 1: Não, aí, aí... Pra sobreviver na cadeia tem que ser resistência, eu até admiro, só que o cara morreu e a mãe foi visitar, han... e cadê o filho? Cê sabe que agora, mano, foi até contraditório, a mina foi visitar o filho, han... visitar no velório.

MC 2: Você tá ligado que eu não tenho a destreza, eu esqueci o que eu ia falar, mas até então... agora que eu lembrei na improvisação...

MC 3: Carandiru virou parque e não mudou quase nada, quando eu passo por aqui a atmosfera tá pesada, eu lembro do passado e fico inconformado de elegerem Bolsonaro.

MC 4: Tá tão quente, deserto do Saara, eu fico vendo os metrô sentido Jabaquara, e até parece que eu tô dentro da prisão, então eu digo: "queda à opressão".

MC 5: É, demorô, demorô... Carandiru, não é em vão que nóis tá aqui, até porque a folia vai ser perto dos MC, né não, parceiro? Porque eu falo no *free*, só MC que cola aqui.

MC 1: Só MC que cola aqui, sabe é desse jeito eu vou explicando nesse *free*, mas sabe que o meu verso não é comum, e Hitler no Carandiru naquele dia só seria até mais um.

MC 2: É... o que não escreveram na história só dá pra ver, até porque hoje em dia tem gente que nem lê, porque se tivessem lido com certeza Bolsonaro não era nem escolhido.

MC 4: Carandiru aqui na capital, o lugar que até o diabo perdia a moral, perdia a moral, tremia os pelo até do... é, e pode pá que era na zona norte, mas os cara vinha até da zona sul.

MC 5: Da zona sul, eles até ficavam com a mão no cu, pode pá, na moral, até porque eles ficavam com medo e ainda passava mal.

MC 1: Até passava mal porque a situação é precária, calma que o *rap* de hoje em dia de prisão tem que ter uma faixa etária, sabe que no verso, mano, eu olho e já assusto, porque essa porra não é pra criança, só sobrevive lá quem é adulto.

MC 2: É... esse parque não é pra criança, o que aconteceu na detenção com certeza hoje em dia sobra assombração, cê entendeu como é que foi pesado? Mesmo assim tamo aqui honrando o legado.

MC 4: Quem é 13 dentro do coração, ainda é dia, eu sou o menor, eu sou fundação, sabe por que? Te falo que a questão, quantos desses levantaram em todo Brasilzão?

MC 5: Essa é a fundação na improvisada, invés de ir pra Fundação Casa, né não, parceiro? Na improvisação, cê vai pra Fundação Casa e ainda é em vão.

CONCLUSÃO

A implosão da maioria dos pavilhões do antigo Complexo Penitenciário do Carandiru e a sua posterior substituição por um parque se colocou como questão de partida para este artigo. Ao me perguntar pela(s) memória(s) atualmente em disputa naquele espaço, procurei analisar as narrativas que hoje se fazem presentes e possíveis a partir da passagem pelo local, buscando conhecer as percepções daqueles que o frequentam, seja a trabalho ou a lazer. Ao encarar esse espaço para um esforço de elaboração simultaneamente científico e sensível, tive que me deparar com a seguinte questão: como pensar os caminhos da memória em uma espacialidade alterada?

Me utilizando da etnografia e da produção de imagens – compreendendo, no caso dessa última, que o seu lugar "serve também à reflexão, desde que pensado com o lugar do encontro e possibilitando, dessa forma, um entendimento [...] de imagens ou narrativas audiovisuais como inseparáveis da produção de questões teóricas no âmbito de uma pesquisa

etnográfica" (Barbosa e Cunha 2006, 21) –, busquei enfrentar essa questão por diferentes caminhos. Como hipótese inicial, o projeto de implosão e posterior substituição do presídio por um parque foi aqui suposto como um processo de apagamento. Um apagamento sensorial e material, disputado narrativamente e consagrado pela força coesiva de uma ideologia dominante.

Os resultados a que cheguei, detalhados e discutidos ao longo do artigo, dão conta de confirmar essa hipótese. Ali, os processos de desestruturação e reestruturação espacial se operaram de tal forma que os sentidos e os corpos se viram impossibilitados de encontrar as devidas brechas para a fruição, se operaram de modo a dificultar que, pela memória, pudessem conectar o ambiente habitado/vivido/percorrido ao reconhecimento de uma ausência latejante. Nesse espaço reconfigurado, espaço esse que oculta os rastros e despista os sentidos, a circularidade da dialética *passado*, *ausência*, *reconhecimento* é muitas vezes amputada antes que seu processo de síntese possa ser realizado. Assim, o espaço joga com uma ausência invisibilizada e invisibilizadora.

Além disso, ao me debruçar sobre as experiências de inscrição dos corpos naquele espaço, pude constatar a presença do racismo como um elemento estruturante, manifestado sobretudo em uma atuação seletiva dos agentes de segurança ali. Dessa forma, se constituindo como uma rugosidade, o racismo segue lançando suas sombras sobre os corpos negros que adentram aquele local, e acaba também influenciando as maneiras pelas quais pessoas negras habitam, significam e se relacionam com ele. A partir de suas percepções sobre aquele espaço, frequentadores negros revelaram a existência de um tipo específico de medo, reconheceram, em alguns casos, a persistência da repressão policial ali e mobilizaram de forma recorrente uma série de signos e símbolos do *rap* brasileiro.

Entre esses frequentadores, pude ainda observar a presença de um grupo organizado em torno de uma batalha de *rap* que, como forma de resistência, reivindica ali um outro lugar dentro do esquema sensorial em que se assenta o parque, negando o lugar que ocupariam enquanto inimigos ou alvos do espaço (e do próprio Estado) e abrindo potentes brechas enunciativas, produzindo outros discursos, disputando narrativas e elaborando suas próprias histórias a partir da fala cepilhada em forma de rima. Na batalha de *rap* "Parque dos MC's" vemos "memórias subterrâneas" (Pollak 1989) reaparecerem com força sobre o solo concretado, permitindo que o espaço e seu jogo de ocultação e despistamento sejam questionados e possibilitando que suas estruturas sejam, enfim, balançadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Almeida, Silvio. 2018. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento.

Barbosa, Andrea. 2012a. Cinema e memória ou ainda por uma memória canibalizada da cidade. *Imagens da Cultura, Cultura das Imagens*, VI. 1 ed., 378-383. São Paulo, Altamira.

Barbosa, Andrea. 2012b. Pimentas nos olhos não é refresco: Fotografia, espaço e memória na experiência vivida por jovens de um bairro "periférico" de Guarulhos, São Paulo, *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 1, No 2: 103-110.

Barbosa, Andrea. 2014. Cidade, cinema e memória. o canibalismo em "São Paulo Sinfonia e Cacofonia". *Boletim*, São Paulo.

Barbosa, Andrea e Edgar Teodoro da Cunha. 2006. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Zahar.

Benjamin, Walter. 1987. *Magia, técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 2013. Escavar e recordar. *In: Imagens de pensamento.* Sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica.

Borges, Juliana. 2019. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen.

Bosi, Ecléa. 1987. Memória-sonho e memória-trabalho. *In: Memória e Sociedade:* Lembranças de Velhos, 5-31. 2°. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, Ed. USP.

Carlos, Ana Fani Alessandri. 1996. *O lugar no/do mundo*. São Paulo: Hucitec.

Christóvão, Nanci Tortoreto. 2015. Os 111 laudos necroscópicos do Massacre do Carandiru. *In: Carandiru não é coisa do passado:* um balanço sobre os processos, as instituições e as narrativas 23 anos após o Massacre, org. Maíra Rocha Machado e Marta de Assis Machado, 135-157. São Paulo: Coleções FGV DIREITO SP.

Geertz, Clifford. 2008. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. *In: A interpretação das culturas*, 3-21. Rio de Janeiro: LTC.

Gonçalves, Marco. 2016. Prefácio. *In: A experiência da imagem na etnografia*, org. Andrea Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Rose Satiko Gitirana Hikiji e Sylvia Caiuby Novaes, 19-27. São Paulo: Terceiro Nome.

Lefebvre, Henri. 2001. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.

MacDougall, David. 2009. Significado e ser. *In: Imagem-conhecimento*: Antropologia, cinema e outros diálogos. São Paulo: Papirus, v. 1: 61-70.

Morais, Eliana Marta Barbosa de e Lana de Souza Cavalcanti. 2011. As cidades, os sujeitos e suas práticas espaciais cotidianas. *In: A cidade e seus sujeitos*, 13-31. Goiânia: Vieira.

Nora, Pierre. 1993. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, n. 10: 7-28.

Pollak, Michael. 1989. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3: 3-15.

Rancière, Jacques. 1996. *O Desentendimento*. São Paulo: Editora 34.

Ricoeur, Paul. 2007. *A memória, a história, o esquecimento*. 6°. ed. Campinas: Editora da Unicamp.

Sahlins, Marshall. 2008. Conclusão: estrutura na história. *In: Metáforas históricas e realidades míticas:* estrutura nos primórdios da história do reino das Ilhas Sandwich, 125-134. Rio de Janeiro: Zahar.

Santos, Milton. 1999. *A natureza do espaço – técnica e tempo, razão e emoção*. 3. ed. São Paulo: Hucitec.

Steil, Carlos Alberto e Isabel Cristina de Moura Carvalho. 2012. *Cultura, percepção e ambiente:* diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Terceiro Nome.

Zanetti, Valdir Zonta. 2005. Planos e Projetos: Reconstruir e Requalificar. *In: Planos e projetos ausentes:* desafios e perspectivas da requalificação das áreas centrais de São Paulo, 11-20. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-30012007-143941/pt-br.php (acessado em 18 de fevereiro de 2022).

GABRIELA ALVES CARVALHO é graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É pesquisadora do VISURB – Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas e do CMUrb – Centro de Memória Urbana, ambos na Unifesp. E-mail: carvalhogabriela.alves@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 14/09/2021
Reapresentado: 01/02/2022
Aprovado: 14/02/2022

A PUXADA DE REDE: COOPERAÇÃO, COLETIVIDADE E AJUDA MÚTUA EM IMAGENS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.190822

DORIVAL BONFÁ NETO[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-7570-5441
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-20 - prolamev@usp.br

RESUMO

A pesca artesanal é uma prática desenvolvida em todo o litoral brasileiro, envolvendo territórios e significados culturais, sendo uma das principais atividades produtivas realizada por algumas comunidades tradicionais, entre elas, os jangadeiros, no litoral do Nordeste brasileiro. Entre as modalidades de pesca praticadas por eles está a "puxada de rede" (pesca de tresmalho), uma prática comunitária que agrega ajuda mútua e cooperação em que pescadores se reúnem para lançar e puxar a rede, compartilhando os pescados. Aqui, pretende-se demonstrar a configuração e os significados culturais imbuídos na puxada de rede, bem como debater a importância da produção fotográfica nos trabalhos de campo com comunidades tradicionais para captar os elementos simbólicos presentes no modo de vida tradicional. Dessa forma, o uso de fotografias possibilitou fazer registros que demonstram elementos de cooperação e coletividade presentes nessa atividade.

PALAVRAS-CHAVE
Pesca; Jangadeiros; Puxada de rede; Fotografia; Cooperação.

ABSTRACT

Artisanal fishing is a practice developed throughout the Brazilian coast, within territories and cultural meanings. It is one of the main productive activities carried out by some traditional communities, among

1. Esse texto faz parte de uma pesquisa doutoral em andamento, pelo PROLAM/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Júlio César Suzuki, com término previsto para 2023. Agradecemos ao financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao apoio e parceria da Associação de Proteção e Conservação Ambiental Cabo de São Roque (APC) de Maxaranguape-RN.

them, the *jangadeiros* on the coast of Northeast Brazil. Among the modalities of fishing practiced by them is the "pull fishing net" (*puxada de rede*), a community practice that combines mutual help and cooperation in which fishermen reunite to cast and pull the net, sharing the catch. Here, we demonstrate the configuration and cultural meanings involved in the "pull fishing net". We also discuss the importance of photographic production in fieldwork with traditional communities for capturing the symbolic elements present in the traditional way of life. Thus, the use of photographs made it possible to make records that demonstrate elements of cooperation and collectivity present in this activity.

KEYWORDS
Fishing; Raftsmen; Pulling net; Photography; Cooperation.

INTRODUÇÃO

A pesca está presente nas sociedades humanas desde suas origens, nas mais diversas paisagens e ambientes. Isso fez com que fossem estabelecidos vínculos estreitos entre as sociedades e seus respectivos ambientes, culminando em diferentes adaptações para realizar a atividade pesqueira através de inúmeras técnicas de manejo distintas e adaptadas a cada lugar (Diegues 1983; 1995)

Os povos indígenas já tinham a pesca como prática essencial de seus modos de vida, produzindo canoas e outros instrumentos como flechas e anzóis, como demonstram relatos de cronistas do período colonial (Staden 2013, Ribeiro 2015). Durante esse período, a atividade passa a se configurar como híbrida e miscigenada, realizada a partir do encontro de costumes indígenas, europeus e africanos, resultando no desenvolvimento de diferentes técnicas de manejo adaptadas às diversas características socioambientais. Isso fez com que se configurasse, ao longo do litoral brasileiro, uma diversidade de povos e comunidades tradicionais de pescadores artesanais (Diegues 1995, Mussolini 1953).

As populações tradicionais possuem na base de sua cultura uma miscigenação mais recente, sendo caracterizadas, sobretudo, por viverem em territórios onde a dependência do mundo natural, de seus ciclos e de seus produtos é fundamental para a produção e reprodução de seu modo de vida, assim como a manutenção e transmissão dos saberes tradicionais (Diegues e Arruda 2001, Suzuki 2013).

Entre a diversidade de povos tradicionais estão os jangadeiros (Diegues e Arruda 2001), nome genérico para os pescadores artesanais localizados entre a Bahia e o norte do Ceará, que utilizam a jangada como embarcação e técnicas artesanais, como a linha com anzol, a rede de fundo, o tresmalho, o arpão, a tarrafa e armadilhas (Cascudo 2002, Mussolini 1953).

Lançando mão da observação participante, do estudo de caso e do relato etnográfico (Restrepo 2018), com fotodocumentação e entrevistas semiestruturadas, foi possível acompanhar a dinâmica de uma comunidade de jangadeiros no município de Maxaranguape, Rio Grande do Norte (RN), Brasil. O município está localizado a 54 quilômetros da capital Natal, com uma população estimada de 12.544 habitantes e IDH médio de 0,608 (IBGE 2020).

FIGURA 1
Localização de Maxaranguape - RN. Mapa: João P. Benvenutti e Dorival B. Neto.

Entre as atividades realizadas pelos pescadores dessa região, está a "puxada de rede", um tipo de pesca de arrasto de praia com o uso da rede tresmalho que tem sua origem no período da escravidão, sendo inclusive uma performance da capoeira. Esse tipo de pesca, presente em inúmeras comunidades de pescadores ao longo do litoral brasileiro, evoca elementos de coletividade, cooperação, solidariedade, reciprocidade e ajuda mútua (Candido 2010, Saquet 2019) em que participam diversos membros da comunidade, desde a organização da atividade até o compartilhamento dos pescados. Para este debate, consideramos a cooperação como sendo "[...] colaboração mútua, da liberdade de expressão e superação da individualidade, com a (i)materialização da sinergia, espontaneidade, confiança e solidariedade." (Saquet 2019, 50).

Dessa maneira, seguindo uma tradição que se estabeleceu no Brasil, em que a prática fotográfica de caráter etnográfico foi utilizada como recurso para vários estudos antropológicos (Gama 2020), lançamos mão da fotografia como um recurso fundamental para marcar as histórias de vida e trajetórias dos sujeitos (Caiuby Novaes 2014; 2020), sendo um arquivo vivo no tempo, um *lócus* da memória (Samain 2012) e um amago da veracidade incontestável dos fatos (Felizardo e Samain 2007).

Consideramos a fotografia, utilizada como técnica de pesquisa, capaz de captar alguns elementos simbólicos de cooperação e ajuda mútua presentes na puxada de rede e de expressar o "aqui e o agora", de abrigar o futuro em "minutos únicos" (Benjamin 1987b), registrando a memória dessa técnica de pesca, desvelando e fixando um cenário onde algo acontece, no momento em que acontece (Brandão 2004).

Cabe ser ressaltado, conforme coloca Rouillé (2009), que a fotografia não reproduz a realidade, mas nos aproxima a sua verossimilhança, elemento que buscaremos aqui. Para Martins, a fotografia é uma das mais fiéis formas de expressão visual da realidade social (Martins 2008).

Além disso, como colocam Brandão (2004) e Foucault (1969), a fotografia, assim como outras obras, depende da autoria, pois estabelece diversas possibilidades, se localizando em um momento histórico definido e sendo o ponto de encontro de várias ocorrências. Benjamin (1987b) segue essa perspectiva ao defender que o decisivo da produção fotográfica está na relação entre o fotógrafo e sua técnica, sua postura perante o fotografado.

Acreditamos que em trabalhos de campo no geral, e naqueles com comunidades tradicionais, em particular, a produção fotográfica de caráter etnográfico é um estímulo para que o pesquisador se aproxime do objeto, em um ato que implica empatia e intersubjetividade, uma observação atenta e um olhar sensível e desnaturalizado (Caiuby Novaes 2021). Soares e Suzuki (2009) atentam para a necessidade do uso das fotografias em trabalhos de campo com comunidades tradicionais, como meio capaz de capturar elementos materiais e simbólicos.

O presente artigo foi elaborado através de uma reflexão em torno da produção fotográfica feita durante trabalho de campo, em janeiro de 2021, em que tentamos capturar elementos simbólicos presentes no modo de vida tradicional, particularmente na puxada de rede, pois as fotografias facilitam a descrição, a comparação e servem como apoio às entrevistas (Attané e Langewiesche 2005). Temos aqui os seguintes objetivos: caracterizar brevemente os jangadeiros do município de Maxaranguape; debater a importância da fotodocumentação nos trabalhos de campo, sobretudo aqueles com comunidades tradicionais; e demonstrar, através das fotos,

a configuração e os significados culturais de cooperação, ajuda mútua, solidariedade e coletividade imbuídos na “puxada de rede”.

JANGADEIROS E PESCADORES NO RIO GRANDE DO NORTE (RN)

As comunidades pesqueiras do litoral brasileiro foram formadas a partir das especificidades de cada ambiente, conformando significações espaciais distintas e com diferentes modos de vida, surgindo como satélites de abastecimento dos povoamentos maiores, fornecendo pescados, farinha de mandioca, e outros produtos agrícolas a variar de acordo com a região (Diegues 1983, Mussolini 1953).

Isso fez com que se formassem “sociedades marítimas” (Diegues 1995), fundamentadas na construção de um modo de vida baseado nas atividades pesqueira e agrícola, tendo a caça e a coleta como complementares. Essas sociedades estabeleceram uma relação mais íntima com a natureza, pois seus modos de vida estavam completamente relacionados com os ciclos naturais, como as estações do ano, fases da lua, marés e condições meteorológicas (Silva 2010), tendo, dessa forma, a natureza como um elemento de imediação do modo de vida (Suzuki 2013), além disso, rígidas relações de parentesco, vizinhança, solidariedade e cooperação (Candido 2010).

Os jangadeiros se constituíram a partir de tradições indígenas, africanas e europeias (Cascudo 2002, Diegues e Arruda 2001, Mussolini 1953). Até 1888 muitos escravizados trabalhavam em jangadas alugadas de seus proprietários. Muitos dos africanos que vieram escravizados para o Brasil trouxeram um arcabouço técnico sobre a pesca marítima e litorânea, e esses saberes foram aproveitados pelos seus proprietários, que também eram donos de plantações (Diegues 1983).

> [...] bem antes da chegada dos europeus à costa da Guiné os pescadores locais já conheciam a vela e a rede de fibra. Entre eles estão os etsi, antigos habitantes da Costa do Ouro (Gana, Libéria), os fanti, considerados, mesmo atualmente, exímios pescadores. [...] Os principais instrumentos usados tradicionalmente por essas tribos de pescadores eram: a pesca de linha, com um ou vários anzóis (aproxima-se do atual espinhel) rede fixa, um tipo de rede de espera, para peixes grandes. A rede feita de fibras [...]; a pesca noturna, com a ajuda de uma tocha para atrair peixes que eram arpoados; a pesca de jereré [...]; pesca de tarrafa e de pequena rede arrastada por duas pessoas (rede de costa), também no interior das lagunas. (Diegues 1983, 59).

O filme *Barravento*[2] (Rocha 1962) retrata uma comunidade de pescadores jangadeiros (ex-escravizados) da Bahia que realizam a puxada de rede (no caso, a rede é alugada de um capataz), e também a pesca de tarrafa e de linha em jangadas, sendo a primeira a mais importante (por ela "dar" mais peixe). A comunidade vive em condições miseráveis, com uma alimentação restrita aos "mínimos vitais" (Candido 2010), mas com práticas culturais diversas como a capoeira, o samba e o candomblé, todas elas relacionadas com as atividades produtivas (pesca e pequena agricultura), o que demonstra a importância cultural da pesca entre os jangadeiros (Rocha 1962).

Dentre a área ocupada atualmente pelos jangadeiros, o estado do Rio Grande do Norte (RN) é o de maior relevância pela abundância de pescados em seu litoral, que contém 25 municípios em 410 quilômetros e onde a pesca artesanal aparece como uma prática de extrema importância cultural e econômica, de modo a definir modos de vida e práticas culturais tradicionais, além de garantir a segurança alimentar e ser uma fonte de emprego e renda para milhares de famílias (Silva 2010).

Até meados do século XX, as comunidades de pescadores viviam em um relativo isolamento da capital Natal, se relacionando com esta por meio da troca e comercialização de produtos, pelas manifestações culturais e pelo fluxo de informações (Silva 2010).

A partir da década de 1950, o número de jangadas passa a diminuir em função da dificuldade de se encontrar o pau-de-balsa, principal matéria prima da jangada. Na década de 1970 começam a se popularizar as jangadas de tábua, embora as primeiras tenham sido feitas já nos anos 1940 no RN, que passam a substituir as feitas de pau (atualmente, a maioria é feita de tábuas) (Diegues e Arruda 2001). Nesse momento, as comunidades de jangadeiros começam a passar por transformações influenciadas pela chegada do turismo, da pesca industrial e de outras atividades de serviços, ocasionando uma redução dos pescadores.

Mesmo com essa expressiva redução das jangadas e dos jangadeiros, nos municípios litorâneos do RN a pesca artesanal em jangadas continua sendo uma atividade relevante, como é o caso do município de Maxaranguape. A cidade ficou popularmente conhecida como uma vila de pescadores e atualmente, a pesca segue sendo a atividade tradicional e artesanal

2. Lançado em 1962, o filme fez parte do movimento Cinema Novo Brasileiro, surgido na década de 1960, com o lema "uma câmera da mão e uma ideia na cabeça", possuindo características de uma produção simples e com poucos recursos, utilizando muitas vezes os próprios personagens locais para interpretarem. Os temas estavam relacionados a fome, miséria e conflitos sociais, politizando o cinema brasileiro. Disponível em: https://www.aicinema.com.br/cinema-novo/ (acessado em: 14 jun. 2021).

predominante, uma vez que a agricultura, o extrativismo e a caça já são pouco praticados.

O povoamento do município mantém como base e unidade territorial as características do que Antonio Candido (2010) chamou de *bairro*, que é a estrutura fundamental da sociabilidade, constituído pelo agrupamento de algumas ou várias famílias que são pouco ou muito vinculadas pelo sentimento de pertencimento ao lugar, pela convivência cotidiana, em atividades lúdico-religiosas e por práticas de solidariedade, colaboração e auxílio mútuo. Entre essas práticas está a "puxada de rede", técnica artesanal e tradicional de pesca que caracterizaremos e discutiremos mais adiante.

Para o geógrafo Marcos Saquet (2019) a reciprocidade está relacionada com a solidariedade, cooperação, espontaneidade, confiança e autonomia decisória. Ele afirma que historicamente, "[...] a reciprocidade foi efetivada com conteúdo relativo à família, ao parentesco, como relações simétricas, de ajuda mútua e confiança [...]" (Saquet 2019, 45). Nesse sentido, a colaboração está contida na reciprocidade, sendo considerada como:

> [...] *prática social preciosa*, dos sujeitos agindo *juntos*, ou seja, como *troca* por meio da qual os participantes têm *vantagens* por estarem *juntos.* [...] A colaboração significa ajuda mútua, conteúdo presente nos *genes dos animais sociais* que se reúnem a partir dos distintos interesses, com empatia entre si [...]. As pessoas se reúnem para colaborar e viver melhor, política, econômica, cultural e ambientalmente. (Saquet 2019, 46).

Dessa maneira, esses elementos são resultados de práticas coletivas presentes em maior nível nas comunidades tradicionais, mas que se encontram em constante ameaça de reduzirem-se devido ao abandono das práticas tradicionais em detrimento de outras atividades produtivas. Por isso, ressaltaremos por meio de uma série fotográfica, a presença, na puxada de rede, de elementos de cooperação, ajuda mútua e coletividade.

A FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE PESQUISA EM COMUNIDADES TRADICIONAIS

A imagem vem ganhando importância, sobretudo desde meados do século XIX quando elas atingem a possibilidade de reprodutibilidade técnica (Benjamin 1987a). A partir de 1850, a fotografia passa a substituir as pinturas nas atividades científicas, marcando uma intensificação desse processo de reprodutibilidade técnica (Benjamin 1987a). Nesse momento, as imagens passam a ser mais utilizadas para fins científicos, sobretudo nas Ciências Naturais. Dessa forma, as fotos passam a ser utilizadas como

arquivos, através de encomendas e expedições para retratar lugares e povos do mundo (Rouillé 2009).

No seu surgimento, a fotografia traz a essência da veracidade incontestável dos fatos registrados, com sua visão imparcial e inequívoca. Daí um elevado status atribuído a ela, de "[...] registrar partes selecionadas do mundo 'real', da forma como 'realmente' se apresentam." (Felizardo e Samain 2007, 210). Por isso, fotografia e memória se (con)fundem.

Com a invenção dos aparelhos fotográficos e do cinema em fins do século XIX, inicia-se uma correlação entre o olhar e o conhecimento, pois as imagens nos permitem ver as entrelinhas, o que fica subentendido no texto escrito (Caiuby Novaes 2020). Nas Ciências Humanas, a Antropologia foi uma das primeiras a se ater ao uso das imagens, sobretudo das fotografias.

> As imagens foram incorporadas pela Antropologia desde o princípio da história do cinema. A grande invenção de 1895, dos Lumière, foi um equipamento importante na bagagem dos cientistas que participaram da Expedição da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, em 1898. Imagens passam a ser cada vez mais frequentes como registros de sociedades longínquas, como signos visuais de um Outro, visto como muito próximo de um mundo natural. Tais como as coleções de artefatos, avidamente buscadas pelos museus, as fotografias forneciam a possibilidade de organizar as sociedades em tipos, modelos humanos. [...] O interesse da Antropologia pelo uso de imagens para ilustrações vinha igualmente do modelo científico seguido por esta disciplina no final do século passado: aquele fornecido pelas ciências naturais. [...] antropólogos, por sua vez, buscavam fotos e ilustrações para captar aspectos visuais da cultura, que permitissem bases classificatórias para os diferentes estágios de evolução social. (Caiuby Novaes 2020, 22).

No Brasil, mesmo que a produção fotográfica se institucionalize como tema da Antropologia Cultural somente na década de 1980, a produção fotográfica de caráter etnográfico ocorre desde o século XIX, relacionando, desde esse momento, antropologia e fotografia. Para conhecer o país, seu ambiente e seu povo, foram organizadas diversas expedições que se utilizaram do registro fotográfico. Entre 1867 e 1868, o alemão Christoph Albert Frisch produziu as 100 primeiras fotos da Amazônia[3]. Em 1875, Marc Ferrez atua em uma expedição ao Nordeste e Norte do Brasil, fotografando e documentando, principalmente os índios botocudos[4]. Entre 1898 e 1900, os alemães Hermann Meyer e Theodor Koch-Grünberg[5], em

3. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/albert-frisch/ (acessado em 29 jun. 2021).
4. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/ (acessado em 29 jun. 2021).
5. Koch-Grünberg publicou suas imagens em um atlas tipológico, *Indianertypen aus dem Amazonasgebiet* (*Tipos de índios da região amazônica*, 1906), e no quinto volume de *Vom Roraima Zum Orinoco* (1923). Algumas de suas narrativas sobre mitos indígenas acabaram sendo referidas por Mário de Andrade em Macunaíma (1928).

uma expedição para o Xingu, documentam exaustivamente objetos de uso cotidiano, artefatos e práticas culturais (Gama 2020).

Nessa perspectiva de uso da fotografia, Carlos Rodrigues Brandão (2004) afirma que ela é um instrumento para "mostrar" os "invisíveis" da história, o povo, o homem simples, que eram excluídos das artes plásticas, que retratavam, sobretudo, a elite, a nobreza, os militares e pessoas "importantes". "[...] ao contrário da pintura, na qual estão retratados apenas os que pagaram por isto, ou as pessoas muito especiais aos olhos do artista, a fotografia é, cada vez mais, uma arte de todos, entre todos, sobre todos." (Brandão 2004, 46).

Isso vai ao encontro da proposição de Walter Benjamin (1987c, 225) para "[...] escovar a história a contrapelo", e também, com os usos da fotografia de caráter etnográfico no Brasil, que buscou, desde o século XIX retratar aspectos do povo brasileiro e de suas culturas, ainda que muitas vezes colocando o outro como "exótico", mas que ao longo do tempo serviram como fonte de estudos antropológicos que buscaram compreender as diferentes culturas, bem como criar instituições para a valorização dessas culturas.

A partir de 1890, as expedições comandadas pelo Marechal Cândido Rondon produziram uma grande quantidade de material etnográfico e iconográfico, resultando nas primeiras políticas indigenistas brasileiras, como a criação do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) em 1910 (Gama 2020).

Dina Dreyfus e seu então marido, Lévi-Strauss, em expedições pelo Centro-Oeste brasileiro e pela Amazônia, também fizeram uma série de registros fotográficos. Strauss tratava a produção fotográfica com um certo desdém, por isso, dele conhecemos poucas fotografias, a maioria em *Saudades do Brasil*[6], publicado só em 1994 (Caiuby Novaes 1999).

> As fotografias são para ele apenas indícios, de "seres, de paisagens e de acontecimentos", que ele sabe que viu e conheceu. A fotografia é, no plano etnográfico, como uma espécie de reserva de documentos, ela permite conservar coisas que não se irá rever outra vez. (Caiuby Novaes 1999, 68).

Já Dina, era especialista em etnografia e defensora do uso da documentação fotográfica como instrumento etnográfico de pesquisa. Ela se empenhou em ministrar cursos e publicar boletins para preparar os pesquisadores a irem a campo e registrar imagens sobre o folclore, práticas culturais e cultura material (Bastos 2018).

Outro casal, Berta Gleizer e Darcy Ribeiro também lançam mão da fotodocumentação em suas expedições. Berta era uma defensora dos usos

6. Nessas fotos, tiradas na Amazônia, no Centro-Oeste e em São Paulo, não há qualquer menção de Lévi à Dina.

da imagem fotográfica, produzindo mais que o próprio Darcy, mas suas imagens não são conhecidas pelo público (Gama 2020).

Dessa maneira, há uma falta de reconhecimento das imagens fotográficas produzidas por mulheres antropólogas que viajavam com seus maridos, como Dina e Berta, que "[...] parece estar relacionado à falta de referências a trabalhos de antropólogas mulheres de forma mais geral." (Gama 2020, 95).

Mário de Andrade foi outro entusiasta do uso das fotografias para o estudo da cultura, ele havia estado no Norte e Nordeste durante as "viagens etnográficas" (1927 a 1929), quando fez muitos registros imagéticos. Seus interesses eram contíguos com os de Dina e Lévi. Em 1936 eles começam a trabalhar juntos, fazendo registros fotográficos de cunho etnográfico e na formação de novos pesquisadores. No mesmo ano, Dina e Mário criam a Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939). Dina foi pioneira na didática dos estudos etnográficos e uma das maiores impulsionadoras das pesquisas folclóricas brasileiras, sendo determinante para o resultado das célebres missões do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) que percorreram o Norte e o Nordeste em 1938 (Bastos 2018).

No SPHAN, Mário instala uma "política de documentação fotográfica" das manifestações culturais, históricas e artísticas que constituíam o Brasil. Dois fotógrafos franceses também vão trabalhar para o SPHAN nos anos 1940 e 1950, Marcel Gautherot e Pierre Verger, que vão retratar os "tipos regionais", as festas populares e as relações entre sujeitos e paisagens pelo Brasil. Ambos publicaram diversas fotos na revista *O Cruzeiro*, ícone da fotorreportagem e de uma nova linguagem fotográfica no Brasil, que mesclou narrativas visuais e textuais (Gama 2020).

Na década de 1950 Cláudia Andujar e Maureen Bisilliat, ambas fotógrafas, se fixam no Brasil e produzem extensas documentações sobre as populações indígenas, sob o incentivo de Darcy Ribeiro. A partir dos anos 1970 temos a antropóloga Sylvia Caiuby Novaes se utilizando dos recursos fotográficos para retratar os Bororo e o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, os indígenas do Xingu. Após esse momento, se intensificam, nas Ciências Sociais no Brasil, as reflexões sobre o uso das imagens, com um aumento da visibilidade às mulheres. Já nos anos 1980, o perfil das produções etnográficas muda e se diversifica, devido também a um barateamento da produção fotográfica, intensificando o seu uso, dentro e fora das pesquisas (Gama 2020), marcando o início da "era da imagem" (Brandão 2004), em que essa além de repetida, pode ser banalizada.

De acordo com Etienne Samain (2012), vivemos hoje uma virada cognitiva e comunicacional em que as imagens possuem um grande papel, um valor de uso, e que são sobretudo, um fenômeno que participa de um processo

de pensamento. Toda imagem, em geral, e a fotografia, em particular, são fenômenos que combinam aportes variados, como a complexa máquina fotográfica, o tempo, o espaço, a luz, a sombra, o ambiente (Samain 2012), como também a visão do autor (Foucault 1969), pois no processo de criação, cada fotografia tem uma escolha pessoal (Brandão 2004).

Felizardo e Samain (2007) alertam que esse atual "boom" da produção fotográfica digital, que é muitas vezes usada sem critérios, comprometimentos ou despreocupada, pode trazer a banalização e a mercantilização do uso fotográfico, como resultado da intensificação da reprodutibilidade técnica (Benjamin 1987a). Mas os autores também ressaltam pontos positivos da fotografia digital, destacando a sua maior facilidade e democratização.

> [...] a fotografia digital, hoje, também trouxe revoluções: a imediata visualização do objeto fotografado – talvez a sua mais nobre característica – os menores custos na produção de imagens, e uma grande facilidade em manipular, editar e transmitir essas imagens. Com poucas palavras, a fotografia ganha um novo suporte para se tornar ainda mais popular, mais acessível e presente na vida das pessoas. (Felizardo e Samain 2007, 208).

José de Souza Martins (2008) vê a fotografia como uma construção imaginária, um momento e ato de conhecimento da sociedade e seus mais diversos aspectos. Segundo o sociólogo, a imagem demonstra o que para a palavra é insuficiente como matéria para o conhecimento. Isso coaduna com Sylvia Caiuby Novaes (2021), quando afirma que as imagens nos permitem perceber as "entrelinhas", o subentendido.

A antropóloga aponta para a necessidade do uso de imagens fotográficas nas pesquisas etnográficas, não somente de entrevistas, para que seja expressa melhor a experiência, mas também como a captura de elementos intersubjetivos que às vezes não podem ser compreendidos ou demonstrados nos textos escritos (Caiuby Novaes 2014).

Nesse sentido, Brandão (2004) defende que as imagens devem, junto com o texto, etnografar, pois elas sempre têm algo a dizer, a descrever, a interpretar, por isso, devem dialogar com o texto escrito, e serem vistas como um momento de descobertas e trocas em torno da imagem. "A fotografia é possivelmente a fala mais icônica sobre o que pode ser etnografado e interpretado. [...] com a fotografia se pretende tornar visível algo tal como, de algum modo e em algum plano da realidade, é." (Brandão 2004, 29).

Aqui, utilizamos a produção fotográfica como técnica de registro, tiradas durante o trabalho de campo, possuindo sobretudo um caráter documental. Para as nossas fotos, tentamos sempre estar com o olhar de pesquisador atento, buscando uma sensibilização do olhar, seguindo as orientações de Caiuby Novaes (2021, 4):

> Para fazer uma boa foto é preciso sair desses espaços que nos aprisionam e com os quais estamos tão familiarizados. É preciso caminhar, como tanto aprecia Tim Ingold, e observar. [...] temos que nos deter no todo e em detalhes, descobrir ângulos que não suspeitávamos, observar gestos e expressões faciais, detalhes arquitetônicos, ter atenção para as minúcias que fazem parte de modos específicos de habitar e viver o mundo.

Attané e Langewiesche (2005, 136) demonstram como em suas pesquisas sobre modos de vida tradicionais, a fotografia registrou dados que dificilmente seriam representáveis pela escrita, esses dados, "[...] vão além da descrição das habitações e seus arredores, além da descrição das atitudes ou da maneira de vestir dos interlocutores.". Fernando Soares e Júlio Suzuki (2009) também apontam como a fotografia pode trazer à luz da visão detalhes que dizem muito sobre uma comunidade, seus costumes e práticas. Isso vai de encontro com Andréa Barbosa (2014), ao afirmar que as imagens, na antropologia, têm sido utilizadas para compreender as diversas realidades e práticas sociais.

> A princípio, como nova possibilidade metodológica de registro do trabalho de campo, paulatinamente a imagem começa a se insinuar como linguagem capaz de contribuir para uma melhor comunicação intercultural e provocar novas questões que se desdobram em práticas antropológicas variadas como as de Malinowski, Margaret Mead e Jean Rouch. (Barbosa 2014, 4).

Portanto, trataremos a produção fotográfica como um recurso de complemento à escrita na produção de dados, na restituição dos resultados e na interpretação desses, permitindo registrar elementos que não ficam claros nas conversas ou nas entrevistas e possibilitando a transformação de impressões em dados, como demonstram Attané e Langewiesche, (2005) e Brandão (2004).

> [...] a fotografia pode se constituir em um instrumento de pesquisa. Ela facilita a descrição e a comparação. As imagens permitem, igualmente, o registro de um discurso sobre questões que dificilmente são enunciadas durante uma entrevista. [...] a fotografia pode se transformar em uma ilustração interpretativa para apresentar os resultados da pesquisa. (Attané e Langewiesche 2005, 135).

> Outras imagens, outras fotos, podem estar distribuídas em consonância com as descrições do texto para, junto com as palavras, etnografar. É quando as fotografias não são uma pausa no texto, mas uma outra fala que, tal como as palavras, têm algo próprio a dizer, a descrever, ou mesmo, a interpretar. (Brandão 2004, 28).

Para boas fotos, como também para uma boa etnografia, é necessário desnaturalizar o olhar e ao mesmo tempo se aproximar, pois fotografar implica uma sensibilidade no olhar provocada sobretudo pelo estranhamento, pela desnaturalização do olhar (Caiuby Novaes 2021).

> Tal como em toda boa pesquisa, para fotografar é preciso estranhar – ou desnaturalizar o olhar – e ao mesmo tempo se aproximar. Distância e proximidade são, como dissemos, ingredientes fundamentais da boa etnografia e igualmente da fotografia. Fotografar implica igualmente um tipo de conhecimento que não passa pela palavra, mas muito mais pela sensibilidade do olhar, pela intuição, pela capacidade de estar no lugar certo na hora certa, pela sensibilidade de colocar o corpo (e a câmera a ele acoplada) na correta distância. (Caiuby Novaes 2021, 6).

Isso segue a perspectiva de Roberto DaMatta (1985) ao sugerir que o trabalho etnográfico deve ser um duplo exercício de transformar o exótico em familiar e transformar o familiar em exótico, através de um estranhamento e distanciamento, para uma posterior aproximação, pois confrontando as experiências pessoais e do outro, torna-se possível apresentar os enigmas sociais de forma singular.

Nesse sentido, o trabalho de fotodocumentação foi feito durante todo o tempo do trabalho de campo, pois estivemos com as "lentes e os olhos sempre atentos". As fotos foram tiradas com lentes simples e pouco modernas[7], porém tentamos captar aspectos relevantes da paisagem, mas também pequenos detalhes, por isso, nos fixamos a uma observação atenta e um olhar sensível, muitas vezes permitido através de um estranhamento, de uma relação entre proximidade e distância.

A série fotográfica busca reproduzir a prática de um povo que se insere na reprodução material e imaterial do modo de vida tradicional. Nesse sentido, buscamos fazer do registro visual parte da produção de dados de pesquisa, elaborados para dar conta do problema de investigação, como propõe o antropólogo Eduardo Restrepo (2018)

Por meio das fotos, estamos fazendo o registro de uma memória, de uma prática, um fenômeno vivo, que está em constante transformação. Samain (2012, 160) vai de encontro com essa perspectiva, ao afirmar que: "As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. [...] são confidências, memórias, arquivos". Dessa forma, a fotografia pode ativar a memória, contar sobre um passado e permitir revivê-lo, pode ser um documento, um monumento, um objeto portador de uma memória viva e própria.

Buscamos, através das imagens, com auxílio também das legendas, associar intimamente a unicidade e a durabilidade, tal como colocou Benjamin (1987b). Para o filósofo alemão, a legenda possui uma grande importância quanto ao

7. As câmeras utilizadas eram de um celular LG k12+ de 2020, com 16 Megapixels, e de uma máquina digital simples Nikon de 2017, com 16 Megapixels.

uso da produção fotográfica, "[...] sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de parecer vaga e aproximativa" (Benjamin 1987b, 107).

Portanto, a legenda pode auxiliar o expectador, pois em relação a esse, a fotografia "[...] o fixa num congelamento do tempo do mundo e o convida a entrar na espessura de uma memória. [...] diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos" (Samain 2012, 159). Essa comparação do espectador com o arqueólogo nos remete novamente a Benjamin (1987d), quando afirma que para compreender o passado é necessário escavá-lo, e rememorá-lo, adentrar sob suas camadas, assim como a arqueologia faz, também para compreender o presente.

> Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar várias vezes ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois 'fatos' nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (Benjamin 1987d, 239).

Tentamos então, através das legendas, situar as fotos no tempo, deslocando o olhar e o conectando ao conhecimento e a memória que pretendemos evocar através das fotos de uma prática tradicional, a puxada de rede, que devido aos avanços de atividades produtivas capitalistas e não comunitárias, não solidárias, podem reduzir este tipo de prática em um futuro não muito distante, que já vem acontecendo no presente.

Como atesta José de Souza Martins (2008, 45), a fotografia, como um conjunto narrativo de histórias, "[...] se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, [...]. Memória das perdas. [...]. Memória do que opõe a sociedade moderna à tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece".

Nesse sentido, as fotos nos servirão como arquivos e vestígios de uma memória que retrata uma prática tradicional de um modo de vida, dos pescadores jangadeiros, que está em constante mudança, reduzindo o volume das atividades tradicionais em detrimento de atividades modernas, com o comércio e serviços.

PUXADA DE REDE: COOPERAÇÃO, COLETIVIDADE E AJUDA MÚTUA EM IMAGENS

A "puxada de rede" era uma das modalidades de pesca praticada pelos negros recém-libertos, que encontravam na pesca do "xaréu" uma forma de garantir sua alimentação e sobrevivência (NUFOLK 2014).

Nos séculos XVIII e XIX um aspecto marcante nas sociedades de pescadores se refere à escravidão de africanos e afrodescendentes, que viviam

sob cativeiro, sendo algo muito constante, por exemplo, nas pescas de baleia. Esses escravizados poderiam pertencer a senhores que viviam e desempenhavam funções nas sociedades de pescadores, ou a sujeitos que os alugavam para a faina marítima (Silva 2020).

Historicamente, a puxada de rede, quando praticada pelos africanos, afro-brasileiros e recém-libertos era acompanhada de cânticos (a maioria triste) que representavam a dificuldade da vida daqueles que tiravam o sustento do mar. Junto com os cânticos, eles tocavam atabaques e batiam os pés, para que não desanimassem e continuassem a puxar a rede (tresmalho). Ao fim da pescaria, eram entoados cânticos em agradecimento, o peixe era partilhado e realizavam um festejo em comemoração (NUFOLK 2014).

Imagens emblemáticas da atividade e dos significados culturais envolvidos nela são retratadas no clássico filme *Barravento* (Rocha 1962), em que a puxada de rede é a principal fonte de pescados da comunidade, realizada sob sons de batuque e por mulheres, homens e crianças. Entretanto, como a rede (tresmalho) é alugada, a maior parte dos pescados vão para o capataz, externo à comunidade. Isso enseja uma revolta nos moradores, que abandonam a prática para ir pescar em jangada, que "pesca menos, é mais arriscado, mas o peixe é nosso", segundo afirma um personagem do filme (Rocha 1962). Essa produção cinematográfica demonstra os significados culturais, a ancestralidade e a importância da puxada de rede, que ainda é presente em boa parte do litoral brasileiro.

Dois grandes fotógrafos que estiveram no Brasil a partir dos anos 1940 também fizeram raros registros fotográficos da puxada de rede[8], são eles Pierre Verger e Marcel Gautherot. Este, inclusive fez ricos registros da puxada de rede em Natal, área próxima à analisada neste estudo. Ambos realizaram um trabalho de documentação fotográfica para o SPHAN, fotografando práticas e povos tradicionais, com atenção à vida social e cultural do povo brasileiro (Gama 2020).

Como demonstrado em *Barravento* (1962) e pelas produções fotográficas de Verger e Gautherot, a puxada de rede configura-se como uma atividade comunitária, de cooperação e ajuda mútua, que só ocorre devido a esforços coletivos, fato que subsiste nos dias de hoje.

Dessa forma, apresentaremos imagens e a caracterização da atividade no município de Maxaranguape através de uma série fotográfica, que se propõe a demonstrar indícios de seres, paisagens, acontecimentos e práticas, ou seja, guardam uma memória (Samain, 2012) e atestam aquilo

8. Algumas dessas fotografias estão expostas mais adiante, ao lado das nossas, visando ressaltar as semelhanças na forma pela qual a puxada de rede era realizada no passado e é no presente, quase um século depois.

que está se transformando (Caiuby Novaes 1999). A puxada de rede é um saber tradicional (Diegues e Arruda 2001), um patrimônio cultural nacional (UNESCO 1989), que está sob risco de desaparecimento pela modernização que induz ao abandono de práticas tradicionais.

As imagens aqui nos remeterão a um espaço e a um tempo, que mesmo presente, é também passado, pois a puxada de rede é uma prática ancestral, como já colocamos. A prática começa na elaboração do material, feita pelos próprios pescadores que compram o *nylon*, a boia e o chumbo e fazem a rede manualmente, em geral em um momento de descanso e conversa com outros pescadores, em frente à praia.

FIGURA 2
Pescador remendando a rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 5 de janeiro de 2021, 09h43min.

FIGURA 3
O rancho: lugar da tecelagem de rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 5 de janeiro de 2021, 09h36min.

A puxada de rede ocorre em períodos que possuem algumas condições favoráveis, da lua, meteorológicas e das marés, proporcionando a realização da atividade por alguns dias consecutivos (aproximadamente de 3 a 7). A lançada da rede se inicia pela manhã, por volta das 5 horas, quando um grupo de pescadores (de 6 a 12) começa a se reunir em frente à praia para lançar a rede do tipo tresmalho, que contém de 100 a 300 metros de comprimento e é propriedade de um dos pescadores do grupo.

FIGURA 4
Amanhecer à espera dos parceiros. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 9 de janeiro de 2021, 5h21min.

Nesse momento, também há a chegada de pescadores de jangada, que saíram pela madrugada para pescar. Essa ocasião é um encontro, quando os pescadores conversam sobre as condições do tempo para puxar a rede, falam sobre a pescaria dos outros dias, e sobre assuntos variados, ainda todos um pouco quietos por estarem despertando. Há dias em que pescadores combinam e não aparecem, impossibilitando os outros de lançarem a rede e havendo desistência da pescaria.

Para a partida, há necessidade de "baixar" a jangada para o mar, processo duro, que demanda força, sendo realizado através do deslize da jangada em troncos de madeira, que ocorre com a ajuda de outros pescadores. Após esse momento, a jangada (chamada de paquete), feita de tábua, sem motor e sem vela parte para o mar, com dois ou três pescadores. Normalmente, o paquete pertence a um dos pescadores da atividade.

FIGURA 5
Pescadores "baixando" a jangada. Foto: Dorival B. Neto, Barra de Maxaranguape - RN, 13 de janeiro de 2021, 10h22min.

FIGURA 6
Pescadores. Foto: Marcel Gautherot, Natal, Brasil, 1955. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales.

FIGURA 7
O desafio de entrar na maré. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 9 de janeiro de 2021, 5h33min.

FIGURA 8
Pescadores puxando rede. Foto: Marcel Gautherot, Natal, Brasil, 1955. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales.

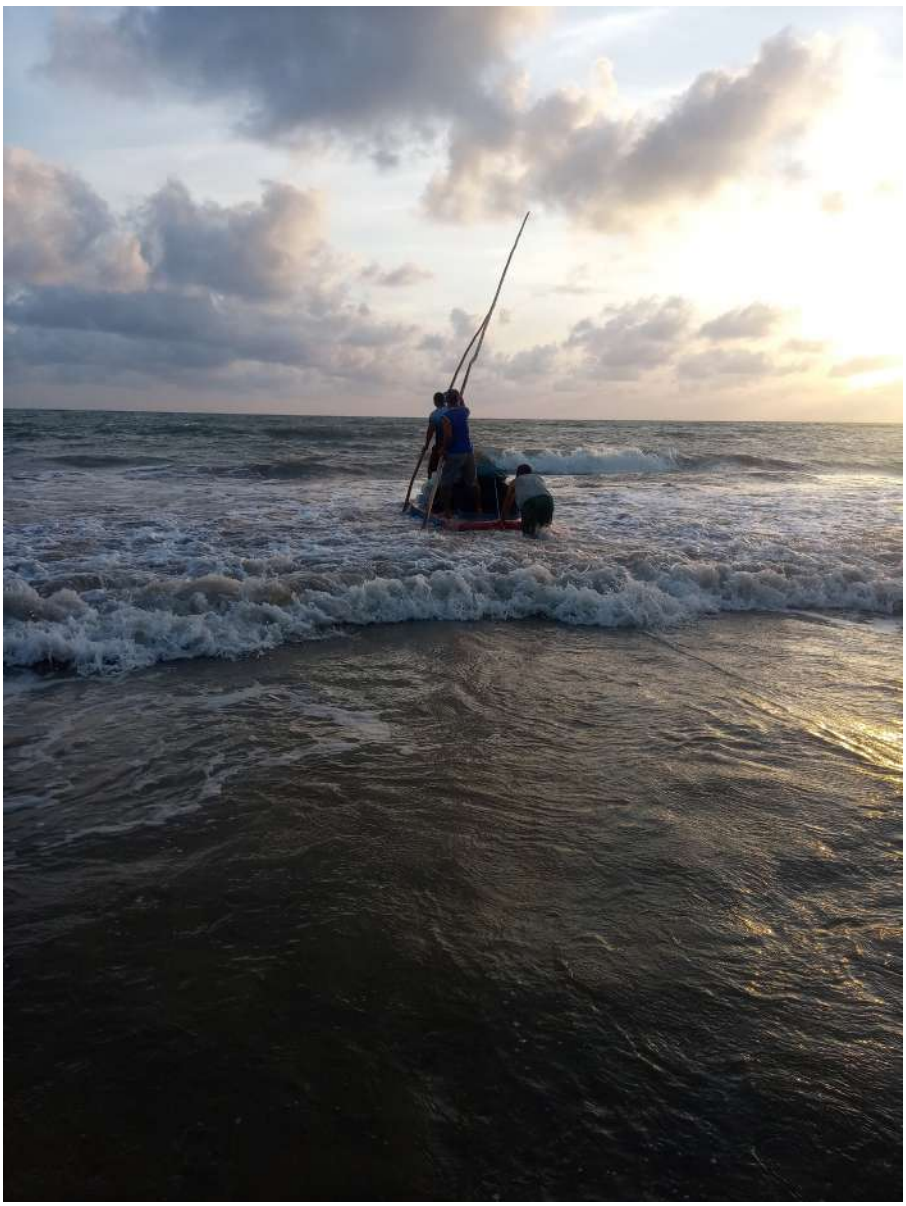


FIGURA 9
Jangadeiros lançando a rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 9 de janeiro de 2021, 5h34min.

FIGURA 10
Pescador que ficou na praia segura uma ponta da rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 9 de janeiro de 2021, 5h45min.

Uma ponta da rede fica na praia, segurada pelo meeiro (um dos pescadores que participa do processo). Então, a embarcação se desloca, com o auxílio de um remo, e a rede é lançada. Esse processo depende dos conhecimentos tradicionais pesqueiros acerca da profundidade do mar, do momento para jogar a rede e da localização dos cardumes. Com isso, o paquete é manobrado até que a rede faça uma meia circunferência para envolver o cardume, com a fechada da rede em forma de U, encurralando os peixes. Na praia, um pescador fica segurando uma ponta da rede, a outra retorna em terra minutos depois, junto com a jangada, de forma a garantir o formato de U. A jangada atraca a uma média de 100 metros de distância do ponto de partida e, então, o cerco está feito e inicia-se a puxada de rede.

FIGURA 11
Unidos puxando a rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 10 de janeiro de 2021, 11h04min.

FIGURA 12
Pescadores. Foto: Pierre Verger, Itapuã, Salvador, Brasil, 1947. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

FIGURA 13
Puxada de rede em Caraúbas, com o "U" já se fechando. Autor: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 9 de janeiro de 2021, 6h14min.

FIGURA 14
Cooperação para puxar a rede. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Peracabu - RN, 12 de janeiro de 2021, 6h29min.

FIGURA 15
Olhares contemplativos aguardando pelo início da coleta. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 10 de janeiro de 2021, 11h08min.

FIGURA 16
Coleta dos pescados: o momento mais esperado. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 11 de janeiro de 2021, 09h56min.

FIGURA 17
Distribuição dos pescados. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 11 de janeiro de 2021, 9h59min.

FIGURA 18
Pescadores. Foto: Marcel Gautherot, Natal, Brasil, 1955. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales.

No momento da puxada, várias pessoas ficam esperando na praia, entre mulheres, crianças e turistas. Muitas pessoas vão se aproximando. Um fato curioso é que muitas mulheres locais chegam carregando baldes, onde colocarão os pescados que receberão, mesmo sem terem participado da atividade. Algumas pessoas que se aproximam chegam a auxiliar a puxar a rede, ato que demanda muita força. À medida que a puxada chega ao fim, já existe um número de pessoas muito maior do que o inicial.

Após a puxada de toda a rede, ela é "virada" para os peixes caírem no chão. Retirado tudo da malha, há a separação e retirada das algas e dos peixes menores. Durante esse processo, os peixes menores, como camarões, podem ser pegos por qualquer pessoa que está lá, em geral, são as crianças e mulheres que ficam procurando por esses pescados. No tempo dos antigos, segundo relatos orais, as algas também eram coletadas para a alimentação.

Os tipos de peixes capturados dependem da época do ano, mas em geral são esses: peixe espada, pescada, bagre, sarda, peixe-voador, coró, serra, tibiro, agulha-preta. São separados em caixas, conforme tamanho e va-

lor, pelos que organizaram a pescaria. Esses presenteiam os conhecidos, amigos, familiares, mulheres e crianças com os peixes. Um fato curioso é que os peixes presenteados sempre são jogados no chão pelo pescador, para que o presenteado o pegue no chão. As mulheres que carregavam os baldes vazios, os enchem com os peixes que ganharam. Após a virada de rede e coleta dos pescados, a prática é repetida por duas ou até três vezes, dependendo da quantidade de pescados adquirida.

Figura 19
Finalizando a pescaria. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Caraúbas - RN, 11 de janeiro de 2021, 07h54min.

FIGURA 20
Pescadores. Foto: Marcel Gautherot, Natal, Brasil, 1955. Fonte: Acervo do Instituto Moreira Sales.

Após a virada, é comum as mulheres ficarem sentadas à beira da praia, conversando e limpando os pescados que ganharam daqueles que organizaram e realizaram a pescaria. Esses momentos também se configuram como uma troca de experiências e saberes.

FIGURA 21
Mulheres tratando os pescados. Foto: Dorival B. Neto, Praia de Peracabu - RN, 21 de janeiro de 2021, 09h14min.

Soube que em alguns locais e épocas, após a puxada os pescadores vão até algum rancho e assam o peixe ao redor de uma fogueira, comendo, bebendo e contando causos sobre o mar, futebol e outras histórias. Esse momento é semelhante ao fim do mutirão, que se dá com uma boa comemoração, reforçando os laços de pertencimento, solidariedade e parceria, como mostrou Antonio Candido (2010).

As fotografias aqui expostas possuem um significado que se manifesta em qualquer tempo e espaço. Acreditamos estar registrando um tempo que está se acabando, pois, as práticas produtivas tradicionais, como a puxada de rede, têm diminuído, em função de seu abandono, não que acreditamos que a prática irá acabar, mas que as fotos podem, e estão servindo como um registro dessa atividade tradicional e ancestral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das fotografias, utilizadas como um instrumento na pesquisa etnográfica com comunidades tradicionais, pudemos identificar que a forma pela qual a puxada de rede é realizada ainda se mantém semelhante à do tempo dos antigos, com o trabalho coletivo, cooperação para a realização da atividade, solidariedade e coletividade, de pessoas que não marcaram de fazer a pesca mas acabam ajudando, com a divisão dos pescados, que contempla mulheres, crianças e amigos, mesmo os que não participaram da atividade.

Atualmente, o que se modificou em relação à prática ancestral são alguns conteúdos: a rede pertence aos próprios pescadores da comunidade, e não há um capataz como no tempo dos antigos; os materiais da rede e das jangadas já não são produzidos na comunidade, mas comprados no comércio; não se faz mais a atividade aos cantos, fato que possivelmente era único da "pesca do Xaréu", como era chamada a puxada de rede da região de Salvador (Bahia).

Esperamos que as fotos e a caracterização da puxada de rede em Maxaraguape - RN possam, em um futuro, nos aproximar a um passado, através do registro da memória. A ideia para com as fotos foi tentar captar o modo de vida dos sujeitos que não possuem uma visibilidade, ou seja, popularmente não são reconhecidos como importantes ou famosos, como os políticos, empresários etc., o que se insere em nossa perspectiva de escrever a história de baixo ou escovar a contrapelo (Benjamin 1987c), concebendo-a do ponto de vista dos vencidos em oposição a história do progresso, que ocultou a trajetória dos oprimidos e invisibilizados.

Nesse sentido, a produção fotográfica se insere numa perspectiva de contar a história a partir das tradições e culturas populares e tradicionais, e que por muitos anos foram invisibilizados pela forma hegemônica de fazer e contar a história dos lugares. São fotos de sujeitos com nomes, aspirações, lutas e um modo de vida. Retratos de um povo e uma prática histórica.

Acreditamos que a prática aqui representada, faz parte da cultura tradicional e popular brasileira, em geral, e dos jangadeiros potiguares, em específico, ou segundo Unesco (1989, 2) a um "[...] conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas sobre a tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos". Portanto, a prática precisa ser identificada e registrada como um Patrimônio Nacional (UNESCO 1989).

Realizou-se um esforço para estabelecer um diálogo entre a palavra e a imagem, para trazer à luz do leitor-observador momentos, memórias e relatos visuais. Ao escolher a correlação entre texto e imagem para apresentar essa atividade tradicional buscamos a divulgação de aspectos

desse ritual (atualmente um pouco ausente na academia), e investimentos públicos na salvaguarda dessa manifestação cultural e dos pescadores artesanais. Dessa forma, a fotografia quando empregada como técnica de pesquisa para a obtenção de dados, aliada ao senso crítico do pesquisador e sua análise posterior, resulta em compreensões mais abrangentes e completas sobre as comunidades tradicionais, seus dilemas e problemáticas.

REFERÊNCIAS

Bastos, Jorge Henrique. 2018*. Dina Dreyfus, a etnóloga que viveu na sombra do ex-marido, Lévi-Strauss.* Folha de São Paulo. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/03/dina-dreyfus-a-etnologa-que-viveu-na-sombra-do-ex-marido-levi-strauss.shtml (acessado em 29 jun. 2021).

Benjamin, Walter. 1936/1987a. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política,* Walter Benjamin, 165-196. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1931/1987b. Pequena história da fotografia. *In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, Walter Benjamin, 81-107. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1940/1987c. Sobre o conceito da história. *In: Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, Walter Benjamin, 222-234. 3 ed. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 1987d. Escavando e recordando. *In: Obras escolhidas II. Rua de mão única*, Walter Benjamin, 239-240. São Paulo: Brasiliense.

Brandão, Carlos Rodrigues. 2004. Fotografar, documentar, dizer com a imagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 18, n. 2: 27-54.

Caiuby Novaes, Sylvia. 1999. Lévi-Strauss; razão e sensibilidade. *Revista de Antropologia*, v. 42, n. 1/2: 67-76. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0034-77011999000100005 (acessado em 10 jun. 2021).

Caiuby Novaes, Sylvia. 2014. O silencia eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia. *Cadernos de arte e antropologia*, v. 3, n. 2: 57-67. Disponível em: https://doi.org/10.4000/cadernosaa.245 (acessado em 10 mai. 2021).

Caiuby Novaes, Sylvia. 2020. Antropologia e Imagem. *Teoria e Cultura*, v. 15 n. 3: 13-27. Disponível em: https://doi.org/10.34019/2318-101X.2020.v15.32998 (acessado em 10 mai. 2021).

Caiuby Novaes, Sylvia. 2021. Por uma sensibilização do olhar – Sobre a importância da Fotografia na formação do antropólogo. *GIS - Gesto, Imagem e Som*, v. 6, n. 1: 1-10. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2021.179923 (acessado em 10 jun. 2021).

Candido, Antonio. 1954/2010. *Os parceiros do Rio Bonito*: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

Cascudo, Luis da Câmara. 1957/2002. *Jangada*: Uma pesquisa Etnográfica. 2 ed. São Paulo: Global Editora.

DaMatta, Roberto. 1985. O ofício do etnólogo, ou como ter "Antropological blues". *In: Aventura Sociológica. Objetividade, Paixão, Improviso e Método na Pesquisa Social,* Edson de Oliveira Nunes (org.), 23-35. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Diegues, Antonio Carlos Sant'Ana. 1983. *Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar.* São Paulo: Ática.

Diegues, Antonio Carlos Sant'Ana. 1995. *Povos e mares:* Leituras em sócio-antropologia marítima. São Paulo: NUPAUP-USP.

Diegues, Antonio Carlos Sant'Ana e Rinaldo Sérgio Vieira Arruda. 2001. *Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil.* São Paulo/Brasília: Ministério do Meio Ambiente/USP.

Felizardo, Adair e Etienne Samain. 2007. A fotografia como objeto e recurso de memória. *Discursos fotográficos*, v. 3, n. 3: 205-220. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/47334506_Photography_as_object_and_resource_of_memory_A_fotografia_como_objeto_e_recurso_de_memoria (acessado em 22 jun. 2021).

Foucault, Michel. 1969. O que é um Autor? Debate com M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl. *Bulletin de la Societé Française de Philosophic*, a. 63, n. 3: 73-104. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf (acessado em 13 jun. 2021).

Gama, Fabiene. 2020. Antropologia e fotografia no Brasil: o início de uma história (1840-1970). *GIS – Gesto, Imagem e Som,* v. 5, n. 1: 82-113. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363 (acessado em 10 jun. 2021).

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). 2020. *Panorama Maxaranguape*. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rn/maxaranguape/panorama (acessado em 12 jan. 2021).

Lévi-Strauss, Claude. 1994. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Martins, José de Souza. 2008. *Sociologia da fotografia e da imagem.* São Paulo: Contexto.

Mussolini, Gioconda. 1953. Aspectos da cultura e da vida social no litoral brasileiro. *Revista de Antropologia*, v. 1, n. 2: 81-97.

Núcleo de Folclore da Universidade Federal de Pelotas (NUFOLK UFPel). 2014. *Puxada de rede e Makulelê*. Disponível em: https://wp.ufpel.edu.br/nufolk/2014/06/17/aula-de-puxada-de-rede-e-maculele/ (acessado em 05 jun. 2021).

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). 1989. *Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular.* Conferência geral da Unesco - 25ª reunião. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf (acessado em 14 jun. 2021).

Restrepo, Eduardo. 2018. *Etnografía:* alcances, técnicas y éticas. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ribeiro, Darcy. 1995/2015. *O povo brasileiro*: A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Rocha, Glauber. *Barravento*. 1962. Iglu Filmes e Horus Filmes Ltda., 89 min.

Rouillé, André. 2009. *A fotografia:* entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC.

Samain, Etienne. 2012. As peles da fotografia: fenômeno, memória, arquivo, desejo. *Visualidades*, v. 10, n. 1: 151-164.

Saquet, Marcos Aurelio. 2019. *Saber popular, práxis territorial e contra-hegemonia*. Rio de Janeiro: Consequência.

Silva, Anelino Francisco. 2010. A pesca artesanal como arte e como significado cultural: O caso Potiguar. *ACTA geográfica*, Boa Vista, v .4, n. 8: 57-65. Disponível em: https://revista.ufrr.br/actageo/article/view/303 (acessado em 13 jun. 2021).

Silva, Luis Geraldo. 2020. De mestres Jangadeiros à comissários de peixe. *Mares: Revista de Geografia e Etnociências*, v. *2*, n. 1: 109-121. Disponível em: http://revistamares.com.br/index.php/files/article/view/79 (acessado em 05 jun. 2021).

Soares, Fernando Custódio e Júlio César Suzuki. 2009. Fotografia e História oral: imagem e memória nas pesquisas com comunidades tradicionais. *V Encontro de grupos de pesquisa "Agricultura, Desenvolvimento Regional e Transformações socioespaciais"*: 1-34. Disponível em: http://escolasaojorge.com.br/site/wp-content/uploads/2016/08/Fotografia-e-Historia-Oral-USP_.pdf (acessado em 30 jul. 2021).

Suzuki, Júlio César. 2013. Território, modo de vida e patrimônio cultural em sociedades tradicionais brasileiras. *Espaço & Geografia*, v. 16, n. 2: 627-640. Disponível em: https://

periodicos.unb.br/index.php/espacoegeografia/article/view/39994 (acessado em 30 jun. 2021).

DORIVAL BONFÁ NETO é doutorando em Ciências pelo Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP), na área de Sociedade, Economia e Estado. Bacharel e licenciado em Geografia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Experiência acadêmica na área de Geografia Humana, com enfoque nos estudos de Populações e Comunidades tradicionais, pesca artesanal, conflitos socioambientais, Ecologia Política e Integração da América Latina. Membro pesquisador do grupo de pesquisa Território, desenvolvimento e agricultura, da Universidade de São Paulo. Experiência profissional como professor na educação básica. E-mail: dorival.neto@usp.br.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 21/09/2021
Reapresentado: 04/01/2022
Aprovado: 22/01/2022

REBOBINANDO A FITA: ARQUEOLOGIA DO VIDEOTAPE NAS ALDEIAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.181961

BERNARD BELISÁRIO*

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2916-9216

Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, BA, Brasil, 45810-000 – cfartes@ufsb.edu.br

RESUMO

O artigo retoma algumas das experiências, movimentos e processos de aprendizagem e produção com o videotape junto a comunidades indígenas no Brasil, quando o equipamento de gravação em fita magnética começava a se popularizar com os formatos portáteis. O cineasta Andrea Tonacci se inquieta com as possibilidades do registro e reprodução simultâneas do videotape como parte da figuração da comunidade, como olhar processual, reflexivo. As camcorders dos Kayapó registraram discursos, viagens, eventos e rituais comunitários, antes mesmo das primeiras experiências do Vídeo nas Aldeias (VNA). O filme A festa da moça (1987), de Vincent Carelli, opera uma alteração naquilo que era imaginado como "olhar do outro" por Tonacci – e por muitas das produções do Vídeo Popular –, pois nos devolve um olhar deslocado, que presencia a retomada dos corpos dos jovens em comunidade, enfeitados e marcados como os antepassados, ao mesmo tempo que nos posiciona como espectadores não indígenas.

PALAVRAS-CHAVE
Filmes indígenas;
Vídeo nas Aldeias;
Andrea Tonacci;
Documentário;
Mídia Indígena.

ABSTRACT

The article digs on the soil of experiences, movements, workshops, and processes with videotape production within indigenous communities in Brazil when magnetic tape recording equipment started to become popular with portable formats. Filmmaker Andrea

* A publicação é resultado do projeto de pesquisa que coordeno "Cinema das Comunidades" (CFAC/UFSB), contemplado com bolsa de Iniciação Científica do Programa PIPCI em 2020. O projeto está vinculado aos "Laboratorios de historia indígena contemporánea" (IIH/UNAM), financiado pelo Programa PAPIIT (IN 404220) da UNAM em 2020.

Tonacci is concerned about the possibilities of videotape recording and reproduction, and its figuration inside the community as a procedural, reflexive look. The Kayapó camcorders recorded speeches, trips, events, and community rituals, even before the very first tries of Video in the villages (VNA). Vincent Carelli's film The girl's celebration (1987) alters what was imagined as "other's look" by Tonacci – and many of the productions by Popular Video Movement in Latin America – as it places its spectator with a displacing look, which witnesses the resumption of the bodies of young people by the community, decorated and marked like their ancestors', while at the same time placing us as non-indigenous spectators.

KEYWORDS
Community-based films; Video in the Villages; Andrea Tonacci; Documentary; Indigenous Media.

Bem antes da invenção do videotape, o cinema já tinha percorrido aldeias e comunidades indígenas no Brasil como instrumento científico nas mãos dos militares, nas primeiras décadas da república. A câmera passou a fazer parte dos equipamentos de Luiz Thomaz Reis nas expedições do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), capitaneadas pelo engenheiro Cândido Rondon em 1914. "Antes de 1912, Rondon contratou os serviços de uma casa comercial do Rio de Janeiro, o que não deu certo pelas distâncias percorridas e também pela falta de experiência dos fotógrafos no trabalho de campo" (Tacca 2002, 1989-90).

Rapidamente, os militares do SPI perceberam o caráter estratégico daqueles filmes (pelo efeito que poderiam produzir no imaginário nacional acerca das populações indígenas) e trataram de realizar imagens que expressassem o sucesso da administração republicana das populações indígenas – *marketing* da própria Comissão Rondon (Tacca 2002). Posteriormente, outros cinegrafistas e cineastas passaram a filmar as expedições e aldeamentos administrados pelo SPI, assim como aqueles sob a administração de missionários. Diversas foram as formas como se filmou em comunidades indígenas no Brasil a partir de então, assim como diversos foram os filmes realizados – filmes etnográficos, episódios de séries de televisão, peças institucionais do indigenismo de Estado, filmes-reportagem, documentários, etc.

A proposta deste artigo é investigar as experiências que envolveram a chegada dos primeiros equipamentos de videotape nas aldeias, fazendo isso a partir de um conjunto de inquietações e intuições de cineastas, antropólogos e indigenistas, mas também algumas de suas relações com o debate mais amplo que estava em jogo na época, especialmente no campo da Antropologia Visual e da Comunicação Social. Ainda que façamos relações com elaborações e debates posteriores, o período das iniciativas analisadas vai do final da década de 1970, quando Andrea Tonacci empreende suas primeiras filmagens com o videotape nas aldeias, até o final da década de 1980, quando Vincent Carelli realiza *A festa da moça* (1987) na aldeia Nambiquara, com um desvio rápido pela experiência de Terence Turner e Mônica Frota junto aos Kayapó. Essas experiências pioneiras já foram descritas e

analisadas com profundidade pelos próprios participantes e por pesquisadores. Nosso objetivo aqui é traçar um modesto percurso de inquietações, dúvidas, estratégias e *insights* que motivaram (ou até que desmotivaram) as primeiras tentativas de levar o videotape às comunidades indígenas no Brasil. Com isso, pretendemos explorar o contexto que antecedeu a criação do projeto Vídeo nas Aldeias, estabelecendo relações de continuidade e de transformação tanto no campo das práticas quanto no campo discursivo.

O VIDEOTAPE DO TONACCI

O videotape (VT) foi a primeira forma de reprodução e registro eletromagnético das imagens produzidas por câmeras eletrônicas. No mesmo ano em que a Kodak lançava, nos Estados Unidos, o formato amador de filme Super-8 (1965), a empresa japonesa Sony apresentava o gravador portátil de videotape CV-2000, que gravava em preto e branco com rolo de fita magnética de meia polegada.

O cineasta Andrea Tonacci ficou sabendo da novidade "que dava para usar a imagem na mesma hora em que se estava gravando" (Tonacci *apud* Trevisan 1983, 6). Em uma viagem aos Estados Unidos em 1973, comprou o equipamento de segunda mão. "Nesse período eu já começava a sacar o que o VT permitia, o que era essa construção de uma determinada circunstância vivida, feita pelas várias pessoas que viviam essa circunstância" (Tonacci 1980, 8). O filme *Jouez Encore*, *Payez Encore* [Interprete mais, pague mais] (1975, 120') marca o início da pesquisa do cineasta com o videotape.

> A tecnologia era uma coisa que me intrigava, um instrumento que foi criado pela nossa cultura, pela nossa civilização, a produção e reprodução de imagens. E como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo [...] Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem nunca pensou em produzi-lo (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 243).

Com inquietações mais ou menos similares acerca do "olhar indígena" através do audiovisual, Sol Worth e John Adair desenvolveram um projeto de pesquisa que envolveu oficinas de realização fílmica, com equipamento de registro em película 16mm, na reserva de Pine Springs do povo Navajo em 1966, nos Estados Unidos (Worth e Adair 1997 [1972]). Entretanto, diferente dos norte-americanos, era a possibilidade da sincronicidade entre o registro e a visualização da imagem registrada em videotape que instigou Tonacci no seu trabalho por aldeias e comunidades indígenas no Brasil.

Andrea Tonacci procurou então o grupo de antropólogos e indigenistas que viria a formar o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) em São Paulo, com a proposta de desenvolver um projeto de comunicação entre diferentes comunidades indígenas através do videotape. "O vídeo era de rolo, VT preto e branco, enfim, ele [Tonacci] tinha proposto pra gente essa ideia. Ele tinha

feito uma ONG que chamava Inter-povos [...] Nem existia o vídeo portátil no Brasil, ele importava dos Estados Unidos. Não era nem fita, era rolo mesmo, como gravador de rolo" (Carelli [2003] *apud* Gonçalves 2012, 77, nota 83). Andrea Tonacci e Vincent Carelli chegaram a escrever um projeto para concorrerem a uma bolsa que a Fundação Guggenheim concede a artistas latino-americanos. O projeto possibilitaria "viajar por áreas indígenas em condição de crise e fazer com que essas próprias pessoas realizassem a *visão* delas de dentro. Seria uma tentativa de construir a história a partir do *ponto de vista* do outro" (Tonacci 1980, 8, grifo nosso).

Tonacci e o antropólogo Gilberto Azanha planejavam iniciar o projeto com o videotape na aldeia dos Canela (Apanyekrá) em 1976. "A ideia era gravar com eles, fazê-los gravar, exibir para eles, discutir, gravar o processo de discussão, ver qual era o resultado [...] mas a serviço de uma situação deles, para tentar expressar aquela situação" (Tonacci *apud* França 2003, 13). A resposta negativa da fundação norte-americana veio com a justificativa de que não financiariam o projeto, devido à instabilidade política do continente (Tonacci 1980, 8). Sem financiamento, o projeto com o vídeo não avançou, e Tonacci seguiu com os antropólogos para a aldeia Porquinhos (MA) levando uma câmera Super-8, além da Eclair NPR 16mm, com a qual realizou *Conversas no Maranhão* (1983, 120'), documentário em torno das discussões e reivindicações dos Canela pela demarcação do seu território. Segundo Tonacci, os Canela acabaram filmando algumas imagens em Super-8, mas "a única coisa que foi possível fazer naquele momento era explicar que aquele aparelhinho captava uma imagem que alguém mais, em outro lugar do mundo, poderia ver" (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 45), pois não havia a possibilidade de que assistissem às imagens filmadas. "Aí não pintou o vídeo. Fizeram em película, e a ideia do Inter-povos não aconteceu" (Carelli [2003] *apud* Gonçalves 2012, 78, nota 84).

Pouco tempo depois, Tonacci inicia de forma autônoma seu trabalho com o videotape junto a comunidades indígenas, até que surge a possibilidade de viajar para o norte do Brasil para acompanhar uma frente de atração que buscava estabelecer contato com um grupo indígena isolado nas florestas do estado do Pará, capitaneada pelo indigenista Sydney Possuelo (Funai).

> Quando surgiu, em 1979, a possibilidade de acompanhar uma frente de atração, de participar de uma expedição para estabelecer o primeiro contato com um grupo ainda arredio, eu pensei comigo mesmo: "Ah, essa é a chance de encontrar esse olho que desconhece absolutamente o que é a imagem, o que é a produção de imagens. É a minha chance de conhecer esse olhar que pode eventualmente ficar atrás da câmera e mostrar-me como vê" [...] Fui com essa ideia na cabeça e fiz aqueles dois documentários dos quais a TV Bandeirantes participou, chamados *Os Arara*, cuja terceira parte nunca foi editada (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 244).

Essa terceira parte, em que o cineasta registra o encontro com Piput e seu grupo, foi filmada por Tonacci exclusivamente com equipamento de videotape. César Guimarães (2012) analisou o material filmado que formaria o terceiro episódio da série dirigida por Tonacci para a TV de São Paulo. Ao descrever a filmagem do momento em que os Arara chegam ao acampamento da Frente de Atração da Funai, Guimarães nota a desestabilização do espaço, o descentramento do campo, a alteração do regime do visível nos "tempos fortes" do material filmado, em que os índios aparecem pela primeira vez diante da câmera de videotape de Tonacci.

> Ao fazer valer a mediação da câmera (...), suas coordenadas vacilam sem ruir, o espaço é balançado pelo tremor do contato, próximo demais, não direcionado, não calculado. O campo torna-se momentaneamente acentrado, instável. O regime vigente do visível se altera diante da presença do outro filmado (Guimarães 2012, 62).

Clarisse Alvarenga (2017) também analisa essas imagens do contato filmadas por Andrea Tonacci. Para a autora, instaura-se ali um regime tátil no qual corpos e objetos, dentre eles a própria câmera de videotape que filma, são perscrutados pelos Arara, conformando um espaço em que os corpos estão ao alcance das mãos uns dos outros. E é justamente das mãos de um dos anfitriões Arara que o cineasta recebe uma tigela de mingau. A permeabilidade dos limites entre o campo e o antecampo permite perceber um traço da sociabilidade Arara para a qual o cineasta que filma é convidado a participar, no instante fundado pelo gesto hospitaleiro de seu conviva.[1] "A cena tornou-se, provisoriamente, algo habitável em comum; e a imagem, uma mediadora de trocas. De um lado e de outro, as coisas trocadas, não de todo conhecidas, sustentam o contato" (Guimarães 2012, 65). O autor encontrará vários outros exemplos em que o antecampo nas filmagens que Tonacci realizou no acampamento da Funai é interpelado ou convocado a tomar parte e se relocalizar em cena durante a própria filmagem.

Considerando essas imagens, filmadas com a câmera de videotape, como parte de um "tríptico" juntamente com os dois episódios editados para a exibição na programação da emissora de TV, Clarisse Alvarenga identifica com muita perspicácia uma interrupção discursivo-argumentativa em decorrência da presença dos Arara em campo, evidenciando um outro regime "da ordem do tato, da escuta e da reciprocidade" (Alvarenga 2017, 265). A história iniciada nos dois primeiros episódios não pode mais encontrar uma conclusão nos termos da narrativa para a qual o esperado contato com os indígenas, do fora-de-campo ao campo, suporia solucionar. Irresolutas, as imagens filmadas por Tonacci no Pará parecem colocar-se

1. André Brasil vem investigando as maneiras como o antecampo é convocado no cinema documentário brasileiro contemporâneo (Brasil 2013a), e em filmes realizados por realizadores indígenas (Brasil 2013b; 2016).

como interrupção ao próprio projeto de encontrar um suposto olhar do outro. Como vimos, o que o cineasta encontra é, antes de tudo, as mãos e seus gestos de hospitalidade, mas isso vem acompanhado também da sua curiosidade ao tatear o equipamento que segue filmando e gravando sons. Como notou César Guimarães sobre as cenas em que as mulheres e crianças surgem de dentro das casas, seus olhares atravessam as bordas do campo em diversas direções, inimagináveis.

As possibilidades de invenção propiciadas pela simultaneidade entre a imagem filmada e sua visualização pelas pessoas filmadas, proporcionada pela tecnologia do videotape, foi somente um dos aspectos explorados por Andrea Tonacci na sua extensa produção em fita magnética. Com a interrupção do contrato pela empresa de TV, Andrea Tonacci seguiu a atividade que iniciou com o videotape junto a outras comunidades indígenas, com o financiamento de duas bolsas da Fundação Guggenheim.[2] "Viajei ao sul dos Estados Unidos, onde visitei reservas indígenas, fui para a América Central, alguns países aqui da América do Sul, como Bolívia, Peru... Ali tomei conhecimento de muitos projetos" (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 246).

> Fui ao Arizona e Novo México [EUA]. Eles usam VT num sistema de comunicação interna, autonomamente. Recebem verbas para educação e saúde e usam os meios de comunicação nesse sentido. Aí eu me perguntei: "Por que não levar daqui informações que essas pessoas queiram comunicar aos grupos do Brasil?" (Tonacci 1980, 8).

As experiências que o cineasta presenciara no contexto norte-americano acabaram gerando interesse de pesquisadores estadunidenses em torno da *mídia indígena*, principalmente a partir do debate levantado pela antropóloga Faye Ginsburg (1991). Em 2015 Tonacci exibiu três depoimentos gravados em videotape preto e branco durante a viagem mencionada pelo cineasta: Dona Aurora Tataxin, líder Guarani que conduziu seu povo até o litoral do Espírito Santo, gravado em 1978; o ativista do povo Cherokee (EUA), Jimmie Durhan, que conta a história de luta do movimento indígena nos Estados Unidos (1980); e Constantino Lima, o primeiro deputado indígena (Aymara) então eleito na Bolívia (1980).[3]

As conversas, os discursos e as notícias da experiência indígena na América registradas por Tonacci no período em que filmou com equipamento de videotape (e posteriormente com outros formatos de vídeo) demonstram que o engajamento do cineasta ultrapassou os pressupostos que primeiramente o instigaram a viajar com seu videotape a contextos indígenas

2. Em sua análise da obra indigenista de Andrea Tonacci, Clarisse Alvarenga (2020) menciona que o projeto era intitulado "A visão dos vencidos".
3. Mostra *Olhar: um ato de resistência*, realizada junto do forumdoc.bh em 2015, na cidade de Belo Horizonte/MG.

tão distintos. No horizonte de Tonacci, o novo equipamento possibilitaria a comunicação, a construção de uma rede interétnica de comunicação por meio do videotape, uma rede *inter-povos*.

VÍDEO POPULAR

No contexto boliviano de Constantino Lima, o vídeo só viria a fazer parte da luta dos movimentos populares de forma sistemática a partir de 1989, com a fundação do Centro de Formação e Realização Cinematográfica (Cefrec). Ao mesmo tempo que deu continuidade ao projeto de Jorge Sanjinés e seu grupo Ukamau, por um cinema junto aos povos indígenas, a escola de cinema vem capacitando realizadores indígenas na elaboração de diferentes narrativas, maneiras de filmar e de fazer filmes e vídeos junto a comunidades, sobretudo do altiplano boliviano.[4]

Ao longo de toda a década de 1980, cursos de formação e capacitação de coletivos de produção audiovisual vinculados a movimentos e organizações ligadas às lutas populares foram realizados no Brasil e na América Latina.

> O vídeo chega aos grupos e movimentos populares com[o] mais um componente de luta, e, por suas características técnicas, adapta-se bem a projetos de comunicação popular que têm os diferentes grupos sociais como público-alvo, prestando-se desde a simples exibição de programas pré-gravados até a produção de mensagens originais (Santoro 1989, 60).

O movimento do Vídeo Popular se consolidou no Brasil com a constituição da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) em 1984, atuando por onze anos na articulação das centenas de grupos de produção audiovisual, ligados a diferentes movimentos sociais pelo país. Festivais e mostras de vídeo, além de encontros e oficinas de formação para realizadores, passaram a ser organizados no Brasil e na América Latina, estabelecendo-se, assim, como espaços para a troca de experiências, imagens e articulação em rede entre os diversos movimentos engajados na produção audiovisual, que visavam a organização popular – sindicatos de trabalhadores, associações civis etc. A partir de 1986, o mais importante festival de cinema latino-americano da época, o Festival Internacional do Cinema Novo Latino-americano de Havana, em Cuba, passava a incorporar produções de vídeo em uma de suas mostras.

> Ficou evidente a todos do júri que os principais acontecimentos políticos e sociais ocorridos na América Latina estavam registrados em vídeo: da invasão da Corte de Justiça à erupção de um vulcão, na Colômbia; a repressão às manifestações populares no Chile; a luta da FMLN em El Salva-

4. Antes do início das atividades do Cefrec, os realizadores bolivianos Eduardo López Zavala (que havia trabalhado por quase uma década com Jorge Sanjinés) e Néstor Agramont iniciaram um trabalho de registro em vídeo nas comunidades do altiplano boliviano em 1985, com o Centro de Educação Popular QHANA, financiado pela UNESCO (Santoro 1989, 93).

> dor; o conflito com os 'contra' na Nicarágua; os assassinatos de líderes camponeses no Brasil; as ações e justificativas da guerrilha peruana, entre dezenas de outros exemplos (Santoro 1989, 15).

Em 1987 foi realizado no Museu do Índio (Funai), no Rio de Janeiro, a segunda edição do festival organizado pelo Comitê Latino-americano de Cinema e Vídeo dos Povos Indígenas (Clacpi), fundado em 1985 no México. O festival reuniu indígenas da Argentina, Bolívia, Brasil, Costa Rica, Colômbia, Canadá, Equador, Guatemala, Panamá, Peru e Venezuela, que participaram das mostras, como parte do júri, mas também de uma oficina de capacitação audiovisual (Bermúdez Rothe 1995). Entre os convidados estavam o casal de realizadores do povo Zapoteca (México), Martha Colmenares e Álvaro Vázquez, pioneiros do vídeo indígena no seu país, que traziam o único filme de autoria indígena do festival, *Danza Azteca* (1987, 90').

A realizadora Zapoteca conta que, desde 1981, jovens indígenas Zapotecos passaram a se reunir para conversar sobre os problemas de suas comunidades. Depois da publicação de um boletim, passaram a produzir os registros fotográficos e a comunicação da assembleia indígena de sua comunidade através de jornais-murais.

> Um amigo nos emprestou um equipamento (câmera Betamax) para registrar o festejo e a festa comunitária regional em Tagui [Oaxaca]. Como não tinha eletricidade nessa comunidade, levamos um gerador, um regulador de voltagem e um televisor. Ele só nos indicou como se ligava a câmera. Gravamos a reunião e a festa para mostrá-la nesse mesmo dia. Isso foi em 1981. Sem nos propormos a tal, começamos a busca de uma linguagem e uma maneira criativa de tratar nossos próprios assuntos e de como nos vemos. Em 1982, editamos esse primeiro material e projetamos os vídeos nas quadras de basquete, e as pessoas se divertiam vendo-se a si mesmas [...] Enviamos os vídeos a algumas organizações de Zapotecos que tinham emigrado para os Estados Unidos, e que ainda não tinham, ou não podiam regressar. Foi assim que se estabeleceram relações entre os povoados Zapotecos (Martha Colmenares *apud* Minter 2008, tradução nossa).

Foram inúmeras as produções de vídeo popular no México,[5] sobretudo no estado de Oaxaca. O Museu de Arte Contemporânea de Oaxaca realizou em 2019 uma mostra com vídeos realizados não só pelas comunidades Zapotecas, mas oriundos de diversas outras iniciativas de produção audiovisual, muitas delas empreendidas pela instituição Ojo de Agua, a qual, atualmente, está digitalizando seu arquivo de fitas magnéticas.[6]

> Diferentemente dessas experiências na Bolívia e no México, nas quais o equipamento de vídeo chega às comunidades indígenas como uma entre outras mídias nas redes de co-

5. Ver Córdova e Zamorano (2004), Wortham (2004), Magallanes-Blanco (2008) e Minter (2008).
6. A curadoria da mostra ficou a cargo de Oliver Martínez Kandt (2019).

> municação dos movimentos populares e comunitários que se estabeleciam de forma mais ou menos organizada, foi através da parceria com antropólogos e indigenistas que as comunidades indígenas no Brasil conseguiram suas primeiras câmeras de vídeo.
>
> Em 1987 Vincent Carelli notava o início da difusão do equipamento de vídeo portátil e a constituição de uma rede de distribuição de fitas entre as aldeias. Segundo Carelli, até aquele momento, "os grupos de apoio ao movimento indígena, hesitando entre a insegurança com relação ao produto final a que poderiam chegar e o 'alto custo' do investimento a ser feito, permaneceram, por assim dizer, fechados a este tipo de iniciativa" (Carelli 1987, 42).
>
> Além do trabalho pioneiro de Andrea Tonacci e da empresa produtora de vídeo com a qual Mônica Frota realizou sua experiência junto aos Kayapó em 1985, como veremos a seguir, Carelli (1987) mencionava a presença do videocassete nos centros missionários Salesianos no Mato Grosso e no estado do Amazonas, na região do Rio Negro. Naquele momento, iniciavam-se as produções de vídeo indigenista pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi), pelo Conselho Indigenista Missionário (Cimi), pela Operação Anchieta (Opan) e pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI), principalmente.

PRIMEIRAS CÂMERAS PORTÁTEIS DAS ALDEIAS

Na ocasião das viagens para a filmagem de dois documentários para os quais atuou como consultor, o antropólogo Terence Turner, conheceu alguns dos indígenas que haviam passado pela experiência inaugural de Mônica Frota e sua equipe em 1985, uma série de três oficinas para utilização do equipamento de vídeo portátil integrado (*camcorder*) por algumas das comunidades Kayapó (Rios, Pereira, Frota 1987; Feitosa [Frota] 1991; Frota 2000). O antropólogo vinha trabalhando junto a esses povos havia mais de vinte anos.

Antes daquela experiência com o cinema documentário, Turner já tinha atuado como consultor em episódios de TV produzidos pela emissora britânica BBC. "Começando com uma série relativamente convencional de filmes etnográficos para a BBC, filmados em 1976, eu fui então fazer dois filmes na série *Os Mundos em Desaparição*, com a Granada Television" (Turner 1991, tradução nossa), dirigidos por Michael Beckham.[7]

Os jovens e as lideranças Kayapó que já tinham percebido as potencialidades do registro de suas festas e da documentação de outros eventos e viagens, pediram ao antropólogo que negociasse com a equipe de filmagem da Granada TV novas câmeras de vídeo para Mentuktire e A'ukre, os jovens Kayapó que haviam participado das oficinas de Mônica Frota. Em 1990, Terence Turner inicia um projeto de vídeo-documentação realizado pelos próprios Kayapó.

7. Filmes: *The Kayapo* (1987, 52') e *The Kayapo: out of the forest* (1989, 52').

> Com a parceria de Vincent Carelli, do projeto Vídeo nas Aldeias, eu tenho trabalhado todo o meu projeto de vídeo dos Kayapó e a formação do arquivo de vídeo kayapó. Foi com o apoio dele, na ilha de edição do Centro de Trabalho Indigenista, quando estava ainda em São Paulo, que eu aprendi como trabalhar o vídeo e as suas possibilidades, aprendi a explorar antropologicamente essas possibilidades. Aprendi algumas coisas para repassar aos Kayapó, para eles próprios fazerem seus vídeos (Turner *apud* Coffaci de Lima; Smiljanic; Fernandes 2008, 149).

No momento em que Turner iniciava o projeto, sua colega Faye Ginsburg, ainda precisaria defender a ideia de que os povos indígenas poderiam assimilar o vídeo de acordo com seus próprios interesses culturais e políticos, tendo em vista a primeira década de experiências com redes de comunicação entre comunidades indígenas da Austrália e do Canadá – a despeito da preocupação de alguns de seus colegas que acreditavam que práticas culturais "autênticas" estariam inevitavelmente comprometidas pela presença das mídias ocidentais (Ginsburg 2016, 582). Terence Turner juntou-se a Ginsburg nesse debate a partir da análise dos primeiros resultados da experiência de vídeo entre os Kayapó (Turner 1990; 1991; 1993) .

Avançando sobre a questão que Carelli identificava em 1987 acerca da preocupação com a qualidade dos vídeos realizados pelos indígenas, Faye Ginsburg (1994) formulou reflexões que deslocavam sensivelmente o problema da qualificação dessas produções para além dos padrões estéticos ocidentais, com relação ao audiovisual. Com o objetivo de criar um espaço discursivo que tomasse a mídia indígena a partir da complexidade dos seus circuitos de exibição e apreciação, Ginsburg propôs a noção de estética "incrustada" ou "embutida" (*embedded*),[8] chamando atenção "para um sistema de valoração que recusa a separação entre produção e circulação textual, e arenas mais amplas das relações sociais" (Ginsburg 1994, 368).

No âmbito da reflexão acerca das próprias práticas do movimento do Vídeo Popular, a concepção do vídeo editado como objetivo final, apartado dos seus processos de criação e circulação, também passou a ser questionada:

> Um dos campos de atuação mais promissores é o chamado vídeo-processo, onde uma determinada comunidade ou grupo utiliza-se de forma sistemática o vídeo como elemento de integração, transmissão de informação ou lazer, num fluxo de auto-alimentação constante baseado em uma produção, em geral coletiva, que busca atender seus interesses (Brazil 1992, 7).

No campo do cinema, é a partir dos filmes de Andrea Tonacci que o pesquisador Ismail Xavier aborda a dimensão processual, primeiramente na

8. Em sua análise do vídeo indígena na América Latina, a pesquisadora Amalia Córdova (2015 [2011]) sugere ainda, como tradução para o termo proposto por Ginsburg, a expressão "estéticas enraizadas".

maneira como o filme *Bang Bang* (1970, 84'), primeiro longa-metragem do cineasta, impede o prosseguimento e o encadeamento das ações dos personagens, subvertendo as concatenações lógicas e bloqueando a ancoragem para a identificação e o investimento emocional do espectador (Xavier 1993); e depois no investimento do próprio cineasta pela América indígena, refletido tanto na sua produção com o videotape, como vimos anteriormente, quanto em um de seus últimos filmes, *Serras da desordem* (2005, 136'). Em seu ensaio sobre esse filme, Xavier formula a noção de *cinema-processo* para caracterizar a obra e o percurso do cineasta, assim como o do próprio personagem Carapiru, pautados pela condição de marginalidade e nomadismo (Xavier 2008, 18).

Como veremos a seguir, foram as possibilidades técnicas imaginadas por Andrea Tonacci, com relação a simultaneidade entre gravação e exibição das imagens e sons do videotape, e a incorporação da dimensão processual no próprio filme que marcaram o início da empreitada de Vincent Carelli com o vídeo nas comunidades indígenas no Brasil.

A FESTA DA MOÇA

A importância das imagens para os povos indígenas que lutavam para se reerguer no Brasil foi aparecendo para Vincent Carelli no trabalho de documentação e pesquisa do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi): "Essa ideia da importância da imagem como base de apoio para uma revalorização de si mesmo. Uma possibilidade de, através das imagens, os índios poderem perceber seus processos de mudança e reconstruírem sua memória" (Carelli *apud* Carvalho 2010, 366).

> Acho que comecei a trabalhar esta questão da memória dos povos indígenas pela fotografia através do trabalho de 10 anos que fiz no CEDI para construir um acervo fotográfico; e visitei todos os grandes acervos do Brasil. As fotos do [Vladimir] Kozak sobre os antigos chefes Kayapó no momento do contato, o acervo do Eduardo Galvão, [Curt] Nimuendaju, [a revista] O Cruzeiro etc. [...] Fazer estas fotografias retornarem às suas comunidades podia proporcionar aos índios uma visão retrospectiva do seu processo de mudança (Carelli *apud* Caixeta de Queiroz 2009, 151).

Gilberto Azanha trabalhava como indigenista da Funai com os Krahô no Tocantins. Seu colega de graduação, Vincent Carelli, já tinha abandonado o curso de Antropologia quando ingressou no curso de indigenismo da Funai em 1973. Azanha e Carelli trabalharam juntos na implementação de um projeto de desenvolvimento comunitário com os Krahô, que foram a São Paulo buscar os indigenistas quando o projeto chegou ao fim.

> Então os índios vieram nos buscar e disseram: "vocês têm que voltar". E então surge o CTI (Centro de Trabalho Indigenista) em 1979, de uma demanda dos índios. No CTI a gente

> fazia um "indigenismo subversivo", às avessas. Começamos a atuar buscando inicialmente maneiras de garantir a sobrevivência daquelas comunidades para garantir sua autonomia (Carelli *apud* Carvalho 2010, 366).

Foi precisamente junto aos Krahô a primeira tentativa de Carelli de levar uma câmera de vídeo à aldeia, "numa festa de empenação do meu filho, como mascote das mulheres nos rituais. Mas não foi possível, não tinha gerador; tecnicamente era impossível inclusive recarregar bateria" (Carelli 2017, 236). Pouco tempo depois, agora levando também um gerador de eletricidade portátil, Carelli decide seguir para Rondônia até uma comunidade do povo Nambiquara (Mamaindê), acompanhando uma equipe da Funai em 1986.

> Foi quando surgiu o vídeo *camcorder*. O *camcorder* era os dois numa câmera só. Primeiro surgiu a câmera, que era acoplada como um cordão umbilical a um VT portátil [videotape]. Em 1986, resolvi fazer. Eu estava super a fim, essa ideia tinha ficado martelando na minha cabeça. Eu comprei uma [câmera] VHS, dessas com monitor, com geradorzinho e tal, um VCR [*videocassete recorder*], e fui fazer uma experiência. E aí é a história que está contada mais ou menos lá naquele vídeo *A festa da moça* (Carelli [2003] *apud* Gonçalves 2012, 78, nota 85).

No filme *A festa da moça* (1987, 18'), Vincent Carelli registra em vídeo VHS o ritual Nambiquara de iniciação feminina. Ao assistirem à fita, os índios ficam insatisfeitos com o que veem. Decidem, então, realizar o próximo rito com seus adereços tradicionais e suas pinturas corporais. O resultado da nova filmagem não só é acolhido com imensa satisfação pela comunidade como dispara nos rapazes o ímpeto de retomar o ritual de iniciação masculina – furação de lábios e nariz –, abandonado havia vinte anos, para que eles também fossem filmados. Segundo Carelli, a rotina de filmagem e de exibição das imagens para a comunidade Nambiquara foi gerando um *feedback* imediatamente. "Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela" (Carelli 2004, 23).

> Tudo o que a gente fez [nos primeiros anos do projeto] foi na louca, porque não tinha dinheiro pra nada. Eu começo com três mil dólares que um cara lá da EDF (Environmental Defense Fund) de Washington me deu para comprar um monitor de TV e uma câmera VHS (Carelli *apud* Leandro; Cesar; Brasil; Mesquita 2017, 236).

Essa e as seguintes experiências com as *camcorders* de vídeo VHS nas comunidades indígenas no Brasil, com as quais o CTI vinha estabelecendo relações de colaboração, foram fundamentais para a constituição

das filmotecas indígenas que o Vídeo nas Aldeias passou a estabelecer nas comunidades.

A experiência de Vincent Carelli com os Nambiquara em 1986, tal como vemos em *A festa da moça*, dá a ver um olhar atravessado pelo desejo da comunidade em realizar novamente as festas como faziam antigamente. A câmera está definitivamente incluída como parte desse processo. Esse olhar desejoso da comunidade Nambiquara é justamente o que mobiliza a câmera de Vincent Carelli e o próprio filme.

Essa experiência da realização documentária com o vídeo, que ao mesmo tempo respondia às inquietações que o cineasta Andrea Tonacci se colocava acerca das possibilidades de se conhecer o olhar do outro através do dispositivo videográfico, deslocava sutilmente o problema. Se pudermos falar de um "olhar" da comunidade Nambiquara, ele não se expressa no filme como algo anterior, mas como uma intensidade singular que desloca o próprio documentário no momento de sua realização. Não se trata aqui de encontrar uma forma ou um discurso fílmico que representasse, de maneira mais ou menos adequada, o outro e seu olhar (ou sua "cosmovisão"), mas de encontrar o desejo coletivo na comunidade de participar na criação do próprio filme; assim como de encontrar maneiras de fazê-lo se inscrever na própria forma do filme, em sua escritura.

Poderíamos dizer que o filme reinventa, por meio da tecnologia do vídeo, modos de criação que remontam às invenções do documentário inauguradas por Robert Flaherty nas filmagens com Alakariallak (Nanook) e sua comunidade Inuit no ártico canadense. Na viagem para a filmagem de *Nanook: o esquimó* (1922, 79'), além das câmeras Akeley movidas a manivela e do filme virgem, Flaherty levou também para a Baía de Hudson um gerador de eletricidade, uma máquina copiadora e um projetor de cinema (Flaherty 2011 [1922]). Nessa empreitada, o cineasta contou com um aparato técnico que tanto possibilitava a revelação do negativo filmado quanto sua cópia para positivo, podendo assim exibi-lo para aquela comunidade. Para o cineasta Jean Rouch, ao montar um laboratório de revelação e copiagem, e projetar suas mais novas imagens aos Inuit, seus primeiros espectadores, Flaherty inventava a um só tempo a *observação participante*, "que os sociólogos e antropólogos utilizarão quase trinta anos mais tarde", e o *feedback*, "que nós [cineastas] experimentamos tão desajeitadamente" (Rouch 1979, tradução nossa). Essa estratégia do *feedback* foi decisiva na criação de seus filmes mais importantes como *Eu, um negro* (1960, 70'), *Jaguar* (1967, 88') e *A caça ao leão com arco* (1965, 77'). Rouch incorpora nesses filmes os comentários dos próprios sujeitos que participaram das filmagens, improvisados a partir da projeção dessas imagens.

A experiência de Carelli na aldeia Nambiquara inaugurou uma maneira nova de se realizar filmes junto a comunidades indígenas no Brasil. O projeto e os filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias passaram a figurar como referências na prática de cinema junto a esses povos. *A festa da moça* descreve um movimento singular no campo de experiências anteriores no Brasil. Estamos distantes da tradição do filme etnográfico, que viria buscar os meios de registrar as técnicas materiais, corporais e rituais dos povos indígenas antes de seu desaparecimento. O que o filme, ao mesmo tempo, testemunha e ativa é o *reaparecimento* de certas práticas Nambiquara que haviam sido abandonadas pela comunidade. Por outro lado, estamos distantes das narrativas audiovisuais cuja "pedagogia" consistiria em suprimir conflitos ou contradições sob a justificativa de que o vídeo deveria apontar ao espectador uma única direção, com o propósito de levá-lo à ação de fato – prática do vídeo popular criticada no âmbito das próprias publicações da ABVP (Henrique Luiz Pereira Oliveira [2001] *apud* Alvarenga 2010, 94). Nesse sentido, poderíamos dizer que *A festa da moça* prefigura as mudanças que Clarisse Alvarenga (2010) identificou na produção audiovisual engajada com as lutas sociais no Brasil, especialmente após o encerramento da ABVP em 1995. Nesta segunda fase, as práticas de produção audiovisual foram reordenadas de modo a possibilitar uma participação mais efetiva dos grupos nos processos formativos de realização audiovisual. *A festa da moça* prefigura assim uma intensidade comunitária na *mise-en-scène* do filme, que mobiliza e faz inscrever na forma do filme a *mise-en-scène* e o desejo da comunidade em participar dessa criação.

As possibilidades tecnológicas do videotape não só ampliaram os horizontes de imaginação e de atuação na luta pelos direitos indígenas na América, como evidenciaram uma série de controvérsias e equívocos acerca desses povos. As pesquisadoras Nadja Marin e Paula Morgado (2016) lembram que, até a década anterior e as primeiras iniciativas com o videotape nas aldeias, falava-se em populações indígenas fadadas ao desaparecimento resultante da integração ("aculturação") na sociedade nacional. Os pressupostos que sustentaram esse discurso não parecem muito diferentes daqueles contra os quais Faye Ginsburg precisou se contrapor no âmbito acadêmico, e que os indígenas vivem até hoje na sua relação com a sociedade brasileira. Nesse sentido, as iniciativas que descrevemos aqui, ainda que motivadas por ideias mais ou menos equivocadas, podem nos ajudar a compreender o campo da ação e das práticas junto dos povos indígenas como espaço para um engajamento capaz de superar os impasses que o nosso imaginário restrito é muitas vezes incapaz de se desvencilhar. Rebobinar a fita e voltar ao contexto dessas primeiras experiências pode nos ajudar a avançar para além dos *loops* desgastados, herdados do nosso passado colonial.

REFERÊNCIAS

Alvarenga, Clarisse. 2020. Cinema e arquivo na América Indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros. *Revista C-Legenda*, 1 (38-39): 15-27.

Alvarenga, Clarisse. 2017. Da cena do contato ao inacabamento da história: *Os últimos isolados* (1967-1999), *Corumbiara* (1986-2009) e *Os Arara* (1980-). Salvador: Edufba.

Alvarenga, Clarisse. 2010. Refazendo os caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo. *In Audiovisual comunitário e educação*: histórias, processos e produtos, org. Juliana Leonel e Ricardo Fabrino. Belo Horizonte: Autêntica: 87-105.

Bermúdez Rothe, Beatriz (org.). 1995. *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe*: catálogo de cine y video. Caracas: Biblioteca Nacional.

Brasil, André. 2016. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos Estudos – Cebrap*, 35 (3): 125-146. https://doi.org/10.25091/S0101-33002016000300007

Brasil, André. 2013a. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Famecos – mídia, cultura e tecnologia*, 20 (3): 578-602. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512

Brasil, André. 2013b. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do "antecampo" em Pi'õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. *Significação*, 40 (40): 245-267. https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.71683

Brazil, Daniel. 1992. Vídeo: uso e função. *In Vídeo Popular (ABVP)*: 6-7.

Caixeta de Queiroz, Ruben. 2009. Entrevista com Vincent Carelli. *In Forumdoc.bh.2009*: catálogo: 149-160.

Carelli, Vincent. 2004. Moi, un Indien. *In Um olhar indígena*: catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias: 21-32.

Carelli, Vincent. 1987. Vídeo e reafirmação étnica. *Caderno de Textos – Antropologia Visual*: 42-45.

Carvalho, Ana. 2010. Por um cinema compartilhado: entrevista com Vincent Carelli. *In Audiovisual comunitário e educação*: histórias, processos e produtos, orgs. Juliana Leonel e Ricardo Fabrino. Belo Horizonte: Autêntica: 361-378.

Coffaci de Lima, Edilene; Maria Inês Smiljanic; Ricardo Cid Fernandes. 2008. Uma antropologia engajada: entrevista com Terence Turner. *Revista Campos*, 9 (2): 139-157. http://dx.doi.org/10.5380/cam.v9i2.15868

Córdova, Amalia. 2015 [2011]. Estéticas enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina. *In Olhar – um ato de resistência*: catálogo da mostra: 147-178.

Córdova, Amalia e Gabriela Zamorano. 2004. Mapeando Medios en México: Video Indígena y Comunitario en México. *In Native Networks/Redes Indígenas*, Smithsonian National Museum of the American Indian.

Feitosa [Frota], Mônica. The Other's Visions: From the Ivory Tower to the Barricade. *Visual Anthropology Review*, 7 (2): 48-49, 1991.

Flaherty, Robert. 2011 [1922]. Como filmei Nanook do Norte. *In Forumdoc.bh.2011*: catálogo: 329-339.

França, Luciana. 2003. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão*: etnografia de um filme documentário. Monografia de graduação em Ciências Sociais. Belo Horizonte: Fafich/UFMG.

Frota, Mônica. 2000. Taking Aim e a Aldeia Global: a apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos índios Kayapós. *Revista Sinopse*, 5: 91-92.

Ginsburg, Faye. 2016. Indigenous media from U-Matic to Youtube: media sovereignty in the digital age. *Sociologia & Antropologia*, 6 (3): 581-599. https://doi.org/10.1590/2238-38752016V632

Ginsburg, Faye. 1994. Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous media. *Cultural Anthropology*, 9 (3): 365-382.

Ginsburg, Faye. 1991. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6 (1): 92-1121.

Gonçalves, Cláudia Pereira. 2012. *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias* et alii: uma etnografia de encontros intersocietários. Tese de doutorado em Antropologia Social. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2012.

Guimarães, César. 2012. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara*. *Devires – Cinema e Humanidades*, 9 (2): p. 50-69.

Kandt, Oliver Martínez. 2019. Una mirada a los archivos de video comunitario en Oaxaca. *In Desistfil*. https://desistfilm.com/una-mirada-a-los-archivos-de-video-comunitario-en-oaxaca/

Leandro, Anita; Amaranta Cesar; André Brasil; Cláudia Mesquita. 2017. Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli. *Revista Eco Pós*, 20 (2): 232-257. https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i2.12504

Magallanes-Blanco, Claudia. 2008. The Use of Video for Political Consciousness-Raising in Mexico: An Analysis of Independent Videos About the Zapatistas. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press.

Marin, Nadja e Paula Morgado. 2016. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. *In A experiência da imagem na etnografia*, org. Andréa Barbosa *et al*. São Paulo: Terceiro Nome.

Minter, Sarah. 2008. A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto. *In Video en Latinoamérica*: una historia crítica, org. Laura Baigorri. Madrid: Brumaria: 159-168.

Rios, Luiz Henrique; Pereira, Renato Rodrigues; Frota, Mônica. 1987. *Mekáron Opoijoie*. *Caderno de Textos – Antropologia Visual*: 81-82.

Rouch, Jean. 1979. La Caméra et les hommes. *In Pour une Anthropologie visuelle*, org. Claudine de France. Paris: EHESS: 53-71.

Santoro, Luiz Fernando. 1989. A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Sumus.

Tacca, Fernando de. 2002. *Rituaes e festas Bororo*: a construção da imagem do índio como 'selvagem' na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia*, 45 (1): 187-219. https://doi.org/10.1590/S0034-77012002000100006

Tonacci, Andrea *et al*. 1980. Pra começo de conversa. *Filme Cultura*, 34: 4-11.

Trevisan, João Silvério. 1983. Andrea Tonacci. *Filme Cultura*, 41/42: 6-10.

Turner, Terence. 1993. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. *Revista de Antropologia (USP)*, 36: 81-121. https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390

Turner, Terence. 1991. Representing, rethinking, resisting: historical transformations of Kayapo culture and anthropological consciousness. *In Colonial Situations*: essays on the contextualization of ethnographic knowledge, org. George Stocking. Madison: University of Wisconsin Press: 285-313.

Turner, Terence. 1990. The Kayapo Video Project: A Progress Report. *Commission on Visual Anthropology Review* (Fall): 7-10.

Worth, Sol e John Adair. 1997 [1972]. Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Wortham, Erica Cusi. 2004. Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico. *American Anthropologist*, 106 (2): 363-368.

Xavier, Ismail. 2008. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. *In Serras da Desordem*, org. Daniel Caetano. Rio de Janeiro: Azougue: 11-24.

Xavier, Ismail. 1993. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense.

Zea, Evelyn Schuler; Renato Sztutman; Rose Satiko G. Hikiji. 2007. Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 45, 239-260. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p239-260

FILMES

Nanook: o esquimó [*Nanook of the North*]. 1922. Robert Flaherty. Documentário 35mm. 79 min.

Eu, um negro [*Moi un noir*]. 1958. Jean Rouch. Documentário 16mm. 70 min.

A caça ao leão com arco [*La chasse au lion à l'arc*]. 1965. Jean Rouch. Documentário 16mm. 77 min.

Jaguar. 1967. Jean Rouch. Documentário 35mm. 88 min.

Bang Bang. 1970. Andrea Tonacci. Ficção 35mm. 84 min. São Paulo: Cinemateca Nacional / SPCine Play. https://www.looke.com.br/filmes/bang-bang

Jouez Encore, Payez Encore [Interprete mais, pague mais]. 1975. Andrea Tonacci. Documentário 16mm. 120 min. São Paulo: Interpovos.

*Os arara/*1. 1980. Andrea Tonacci. Documentário HSVT. 60 min. São Paulo: Interpovos / TV Bandeirantes.

*Os arara/*2. 1981. Andrea Tonacci. Documentário U-Matic. 60 min. São Paulo: Interpovos / TV Bandeirantes.

*Os arara/*3. 1981-. Andrea Tonacci. Filmagem em vídeo não editada. 238 min. Acervo de Cristina Amaral. São Paulo: Interpovos.

Conversas no Maranhão. 1983. Andrea Tonacci. Documentário 16mm. 116 min. São Paulo: SPCine Play. https://www.looke.com.br/filmes/conversas-no-maranhao

Danza Azteca. 1987. Martha Colmenares e Álvaro Vázquez. Assembleia de Autoridades Zapotecas e Chinotecas da Serra. Documentário Betamax. 90 min. Oaxaca: K-Xhon Video Cine.

A festa da moça. 1987. Vincent Carelli. Documentário VHS. 18 min. Vídeo nas Aldeias. https://vimeo.com/ondemand/afestadamoca

The Kayapo. 1987. Michael Beckham. Documentário 16mm. 52 min. Londres: Royal Anthropological Institute. https://raifilm.org.uk/films/the-kayapo/

The Kayapo: out of the forest. 1989. Documentário 16mm. 52 min. Michael Beckham. Londres: Royal Anthropological Institute. https://raifilm.org.uk/films/the-kayapo-out-of-the-forest/

Serras da desordem. 2005. Andrea Tonacci. Documentário 16mm. 136 min. São Paulo: Extremart / SPCine Play. https://www.looke.com.br/filmes/serras-da-desordem

BERNARD BELISÁRIO é Doutor e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Cursou graduação em Rádio/TV e em Jornalismo, também na UFMG. É Professor do Magistério Superior na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), onde (vice) lidera o grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias (CFAC/IHAC-SC). Integra o Conselho Gestor da Agência de Iniciativas Cidadãs (AIC/MG) e o corpo de pesquisadores da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine/SP). Coopera com os Laboratórios de História Indígena da Universidad Nacional Autónoma de México (Unam). E-mail: bernard@ufsb.edu.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/02/2021
Reapresentado: 07/06/2021
Aprovado: 28/07/2021

GIS

A QUILOMBOLA E O VAQUEIRO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185555

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

FILIPE DE OLIVEIRA MACIEL[1]
ORCID https://orcid.org/0000-0002-8190-353X
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, MG, Brasil, 39100-000 – ppger@ufvjm.edu.br

MARIVALDO APARECIDO DE CARVALHO
ORCID https://orcid.org/0000-0003-2212-3995
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, MG, Brasil, 39100-000 – ppger@ufvjm.edu.br

1. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Demanda Social – Código de Financiamento 001.

Êeeeeôoooôooo viiida de gaaaado!!! Sinos balançavam, o couro rasgava a capoeira cheia de espinhos, um caráter forjado na terra e no animal, um corpo grita a toada em meio mata escura e o clarão da lua cheia mostra ao vaqueiro que seu destino era encontrar a grota. Ali na grota vó Rita rezava "São Bernabeu pedi ao nosso Pai pra poder chover na Terra" e as águas caíam. Aquele povo que forçado atravessou o mar do mundo, trouxe consigo a força de uma fé inabalável, que estruturou suas defesas para sobreviver e lutar, lhe dando ânimos também, para em meio a tristeza se alegrar. Herança dos aliados do povo das matas, na dança mantém viva a Caboclada, saias de penas de angola, tambores ecoando nas grotas, reco-reco dando o tom da passada, cachaça esquentando o peito na noitada, porque enquanto o clarão do dia imperava, o sangue e suor escorria. A vida não pode ser só sofrida. "Meu pai Santo Antônio tenha dó de quem padece, eu ando dia e noite cumprindo uma promessa" a Marujada encantada, colorida e iluminada reafirma cada presença nas fronteiras do tempo. E está determinado que Deus não é vingativo, que quando o pai rouba, o filho come e o neto passa fome, e a mão que antes açoitava hoje aplaude aflita. Foi e é assim, que se forjaram as identidades mais ricas de Peçanha, que trouxeram a verdadeira nobreza para o berço da cultura mineira, pelos encontros e desencontros dos destinos. Na manutenção de uma complexa simbologia e conjunto de códigos morais e espirituais escrevem e mantém seu modo de vida, sua história nos segredos da oralidade, na beleza e subjetividade da cultura e na manutenção de suas fronteiras no território corpo, território alma e território Terra.

A obra de arte “A Quilombola e o Vaqueiro” (Pintura, óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Peçanha, Minas Gerais – Brasil. Março 2021), junto de seu poema, foi produzida pelo artista e pesquisador Filipe de Oliveira Maciel em seu trabalho de campo etnográfico, em execução, da pesquisa “O Processo de Identidade das Comunidades Quilombolas de Peçanha, Minas Gerais: História Oral, Cultura e Etnicidade”[2], orientada pelo Prof. Dr. Marivaldo Aparecido de Carvalho. A presente pesquisa é realizada no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar *Stricto sensu* em Estudos Rurais (PPGER) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Os autores agradecem o apoio da Prof. Dra. Rosana Passos Cambraia na revisão de tradução.

São considerados remanescentes das comunidades dos quilombos, os grupos étnico-raciais, que segundo critérios de autoatribuição (ou seja, mediante autodefinição da própria comunidade), com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida. Os remanescentes de comunidades de quilombos possuem direito ao reconhecimento e titulação de propriedade definitiva dos territórios tradicionalmente ocupados. Estas definições estão de acordo com o Artigo 68 da Constituição da República Federativa do Brasil (Brasil 1988) e o Decreto nº 4887 (Brasil 2003). No texto deste trabalho, entende-se por comunidade quilombola ou quilombo, a referência ao grupo ou ao seu território, e por quilombola entende-se o indivíduo que se autorreconhece como tal. Ressalta-se que esta tela e poema, frutos da já mencionada pesquisa, são inspirados nas duas comunidades quilombolas estudadas, denominadas Jorges de Água Branca e Purificação.

No coração do Vale do Rio Doce, no município de Peçanha em Minas Gerais, ocorre desde 2018 o florescimento e efervescência da causa quilombola. A comunidade quilombola Jorges de Água Branca, ao ser certificada pela Fundação Palmares, foi pioneira no município nessa questão, sendo inspiração e estímulo para que no ano seguinte a comunidade quilombola Purificação também iniciasse seu processo, ainda em fase de organização. O pesquisador Filipe, nativo de Peçanha, tem vínculos fraternos e familiares nestes territórios e vivencia essas realidades desde sua infância, envolvido com as comunidades locais em apoio profissional as suas recentes demandas.

Ao ser solicitado pelas comunidades para auxiliar no estudo destas comunidades quilombolas, inicialmente apresentaram-se as principais

2. Pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, conforme parecer consubstanciado n. 4.438.981 de 04/12/2020.

necessidades imediatas, expressas na luta pela conquista da certificação como remanescente quilombolass; na fundação de uma associação comunitária e transformação de estatutos; na busca pela restauração de ofícios culturais tradicionais e resgate da trajetória histórica. A partir destas necessidades identificou-se que estava ocorrendo um processo mais amplo e complexo, uma vez que significavam a reivindicação identitária e o posicionamento de grupo baseado em diferenciação histórica e cultural.

Desta forma, nasce a presente pesquisa em agosto de 2019, que é de natureza interdisciplinar, mas possui enfoque antropológico e investiga os processos de construção identitária destes quilombos por meio da história oral, da cultura e da etnicidade. Não nos propomos aqui, no momento, a discutir a problemática da pesquisa[3], visto que buscamos neste texto, justamente a valorização e a promoção de outro campo de linguagem na produção do conhecimento antropológico. Mas, para melhor contextualização do campo etnográfico que inspirou a tela "A Quilombola e o Vaqueiro", resultado da etapa inicial deste campo, fazemos apenas alguns apontamentos gerais.

Ainda em fase de trabalho de campo, por meio de uma metodologia de pesquisa participante (Brandão 2006; 1999), tem sido vivenciado etnograficamente o rico simbolismo de tradições que estruturam subjetivamente suas identidades culturais (Laraia 2001), como acontece nas denominadas Marujada e Caboclada (manifestações religiosas tradicionais, dotadas de vestimentas, música, coreografia e ritualística próprias). Também, as relações de manutenção de fronteiras étnicas (Poutignat e Streiff-Fenart 2011) entre os indivíduos dentro dos quilombos e grupos diversos, por exemplo pelo alimento, celebrações religiosas e diálogos políticos pela associação comunitária. Destaca-se, ainda, a oralidade (Vansina 2010), como um mecanismo cosmológico de transmissão de saberes e meio estratégico de manutenção de seus modos de vida. Por meio da oralidade, elementos como o tabu do dia Santo e saberes medicinais/espirituais têm-se apresentado.

É desafiador realizar este trabalho no contexto da pandemia do Covid-19 e na atual conjuntura política do Brasil. Mas, se por um lado diversas atividades sofrem restrições ou interrupções, por outro lado ressalta-se que contrastes, violências, dinâmicas agrárias nestes quilombos rurais, e elementos diacríticos (Cunha 1986) tem sido reafirmados. Há costumes dos quais o grupo não vive sem, da qual a ameaça de morte iminente que a pandemia nos coloca, não afeta diálogos de distintas dimensões das

3. Parte da pesquisa, durante a fase de pesquisa bibliográfica, um levantamento da história escrita de Peçanha (Minas Gerais, Brasil) e introdução teórica e conceitual dos estudos identitários, foi apresentada no VI Congresso da Associação Latinoamericana de Antropologia (ALA) em novembro de 2020. O trabalho poderá ser encontrado em breve no Atas do Congresso (em fase de publicação).

quais os grupos já operam neste nível de linguagem. Linguagens, códigos e universos, de vida e morte, de mundo visível e não visível, de ser humano e natureza, encontros e contradições, ritos e tradições. É desta forma, até o momento, que terra, espiritualidade e violência, têm sido identificadas, através do corpo-alma-pesquisador, que está vivenciando etnograficamente estas realidades, como as principais estruturas de construção identitária quilombola como em Peçanha.

O corpo-alma-pesquisador está vivenciando as histórias da Vó Rita, de curas, parteiras, rezas de chuva. As histórias de dores, fome e violência de um passado distante e dialeticamente presente. O som de caixas/tambores que ressoam na fronteira do território terra, território corpo e território alma, uma linguagem que atravessou o oceano a séculos. O corpo-pesquisador está vivenciando a cura de um mal-estar por uma medicina que é "coisa do outro mundo, né?!". Está vivenciando até o quê nem se sabe que está vivendo. Está também se emocionando, sentindo sabores, vulnerabilidades, amores, medos, prazeres, saberes.

E então o corpo-alma-pesquisador se acumula de um material vivencial de luta decolonial e política. De um universo subjetivo que vai da dimensão da terra que planta, ao florescimento da alma. De um simbolismo ritualístico religioso no qual a estética de seu diário de campo performaticamente se transforma em tela, pincel e tinta, para dizer daquilo que não pode ser falado... porque, se na pesquisa antropológica o pesquisador alcança o interior de casas, cozinhas, panelas, rezas, crenças e intimidades diversas, ele alcança também segredos que devem se manter assim mesmo, na confiança da troca com quem se faz contato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brandão, Carlos Rodrigues. 1999. *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense.

Brandão, Carlos Rodrigues. 2006. *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense.

Brasil. 1988. *Artigo 68 da Constituição Federal – 1988. Ato das Disposições Constitucionais Transitórias.* Brasília: Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/ADC1988_12.07.2016/art_68_.asp>. Acesso em: 14 mai. 2021.

Brasil. 2003. *Decreto n.º 4887, de 20 de novembro de 2003*. Brasília: Diário Oficial da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm>. Acesso em: 14 mai. 2021.

Cunha, Manuela Carneiro. 1986. *Antropologia no Brasil: Mito, história, etnicidade*. Traduzido por Fernando de Aguiar. São Paulo: Brasiliense/EDUSP.

Laraia, Roque de Barros. 2001. *Cultura: Um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Poutignat, Philippe e Streiff-Fenart, Jocelyne. 2011. *Teorias da etnicidade. Seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Frederick Barth*, trad. Élcio Fernandes. São Paulo: Unesp.

Vansina, Jan. 2010. A tradição oral e sua metodologia. In *História Geral da África, I: Metodologia e pré-história da* África, ed. Joseph Ki-Zerbo, 139-166. Brasília: UNESCO.

RESUMO

A obra de arte "A Quilombola e o Vaqueiro" (Pintura, óleo sobre tela, 50 x 50 cm. Peçanha, Minas Gerais – Brasil. Março 2021), junto de seu poema, nasce do trabalho de campo etnográfico, em execução, da pesquisa "O Processo de Identidade das Comunidades Quilombolas de Peçanha, Minas Gerais: História Oral, Cultura e Etnicidade". Esta pesquisa é realizada no PPGER/UFVJM, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). A obra constitui-se em um processo de transformação performática do diário de campo em artes plásticas, como revelação de resultados preliminares desta pesquisa, que encontra na terra, espiritualidade e violência os principais mecanismos de estruturação identitária nestes quilombos. Trata-se de um mecanismo de expressão de linguagens, códigos, ritualísticas, trajetórias histórica, saberes ancestrais e relações dialéticas vivenciadas etnograficamente pelo corpo-alma-pesquisador, objetivando a expressão do não-dizível e a contribuição para outras dimensões da produção da ciência antropológica.

PALAVRAS-CHAVE
Quilombola; Peçanha – Minas Gerais; Etnografia; Cultura; Espiritualidade.

ABSTRACT

The artwork "The Quilombola and the Cowboy" (Painting, oil on canvas, 50 x 50 cm. Peçanha, Minas Gerais – Brazil. March 2021), along with its poem, was produced by the artist and researcher Filipe de Oliveira Maciel, through the ethnographic fieldwork, in execution, of the research "The Identity Process of the Quilombola Communities of Peçanha, Minas Gerais – Brazil: Oral History, Culture and Ethnicity", oriented by Prof. Dr. Marivaldo Aparecido de Carvalho. This research is carried out through PPGER/UFVJM, with support from the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES), Brazil. The artwork constitutes a

process of performative transformation of the field diary into plastic arts, to manifest preliminary results of this research, which finds in the land, spirituality, and violence the main mechanisms of identity structuring in these quilombos. It is a mechanism of expression of languages, codes, rituals, historical trajectories, ancestral knowledge, and dialectical relations experienced ethnographically by the body-soul-researcher, aiming to express the unspeakable and to contribute to other dimensions of the production of anthropological science.

KEYWORDS
Quilombola; Peçanha, Minas Gerais – Brazil; Ethnography; Culture; Spirituality.

Filipe de Oliveira Maciel é Mestrando no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar *Stricto sensu* em Estudos Rurais da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Bacharel em Agronomia (2014) pela Universidade José do Rosário Vellano (Unifenas). Artisticamente cursou teatro (2017) no Instituto Nossa Senhora do Teatro Para as Artes (INST) no Rio de Janeiro (RJ) e é pintor autodidata. Trabalha ativamente na pesquisa científica, produção artístico-cultural e agroecologia, com ênfase em povos e comunidades tradicionais rurais, principalmente nos Vales do Rio Doce, Jequitinhonha e Mucuri, em Minas Gerais (Sudeste do Brasil). Suas áreas de interesse são antropologia, estudos identitários, artes, cultura e tradição. E-mail: filipe.oliveira@ufvjm.edu.br

Marivaldo Aparecido de Carvalho cursou Doutorado (2006) e Mestrado (2001) em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Licenciado em Ciências Sociais (1996) pela UNESP Araraquara. Professor Associado na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Professor do PPGSaSA FCBS/UFVJM, e do PPGER FIH/UFVJM. Coordenador do Grupo de Estudos dos Povos Indígenas de Minas Gerais (GEPIMG), atua junto aos povos indígenas Maxakali, Pataxó e Pankararu. Experiência e interesse na área de antropologia, com ênfase em etnologia indígena, quilombolas e população rural; atua nos seguintes temas: identidade/etnicidade; resistência, educação, natureza/cultura e teoria antropológica. E-mail: marivaldo.aparecido@ufvjm.edu.br

Contribuição de autoria. Filipe de Oliveira Maciel: concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados. Marivaldo Aparecido de Carvalho: orientação, análise de dados, revisão da redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 14/05/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

FÉ, VIDA E MORTE: REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS DE UMA AMÉRICA ESPANHOLA CRENTE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185822

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

JACSON GROSS
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1656-7194
Universidade LaSalle, Canoas, RS, Brasil, 92010-000 – ppgdireito@unilasalle.edu.br

Este pequeno ensaio é fruto da ânsia de um sociólogo do direito que sempre busca olhar o mundo, a sociedade e os fenômenos sociais através das lentes da sociologia, do direito, da história... um antropólogo instrumental e rudimentar. Buscando volver o olhar para a América Latina violentada culturalmente, refletindo e buscando o estranhamento de fenômenos socioculturais, principalmente através da fotografia.

Tal incursão fotográfica ocorreu em Lima, no Peru, em março de 2020, quando já começávamos a sentir os reflexos da pandemia que iniciara na China, aqui nos países sul-americanos. As imagens foram capturadas por uma câmera Sl2 com Lente Ef-s 18-55mm e, grande parte delas, produzidas no "Cementerio Presbítero Matías Maestro". Trata-se de um cemitério do século 19 que já foi alvo de infrutíferas tentativas de tornar-se um museu a céu aberto.

Nesse campo-santo, existe o corredor dos suicidas, -local no qual eram sepultados somente pessoas que atentaram contra a própria vida - regra judaico-cristã que não admitia interpretação à época. Aos suicidas não era admitido o sepultamento junto à demais pessoas.

Repousando no mesmo campo o túmulo do “menino Ricardinho” é de longe o mais visitado. Nele, encontra-se sua estátua em tamanho real, vestida com uma túnica vermelha e sempre ornada com flores frescas. Chama a atenção que raramente o local encontra-se sem devotos.

Ainda nessa linha, existem os túmulos de bruxas, muito visitados, e invocadas por pessoas que clamam desejos e pedidos dos mais variados motes. Em uma das imagens, que se apresenta no ensaio, percebe-se que existem orifícios na gaveta onde descansa a bruxa, nos quais os fiéis depositam seus desejos por escrito.

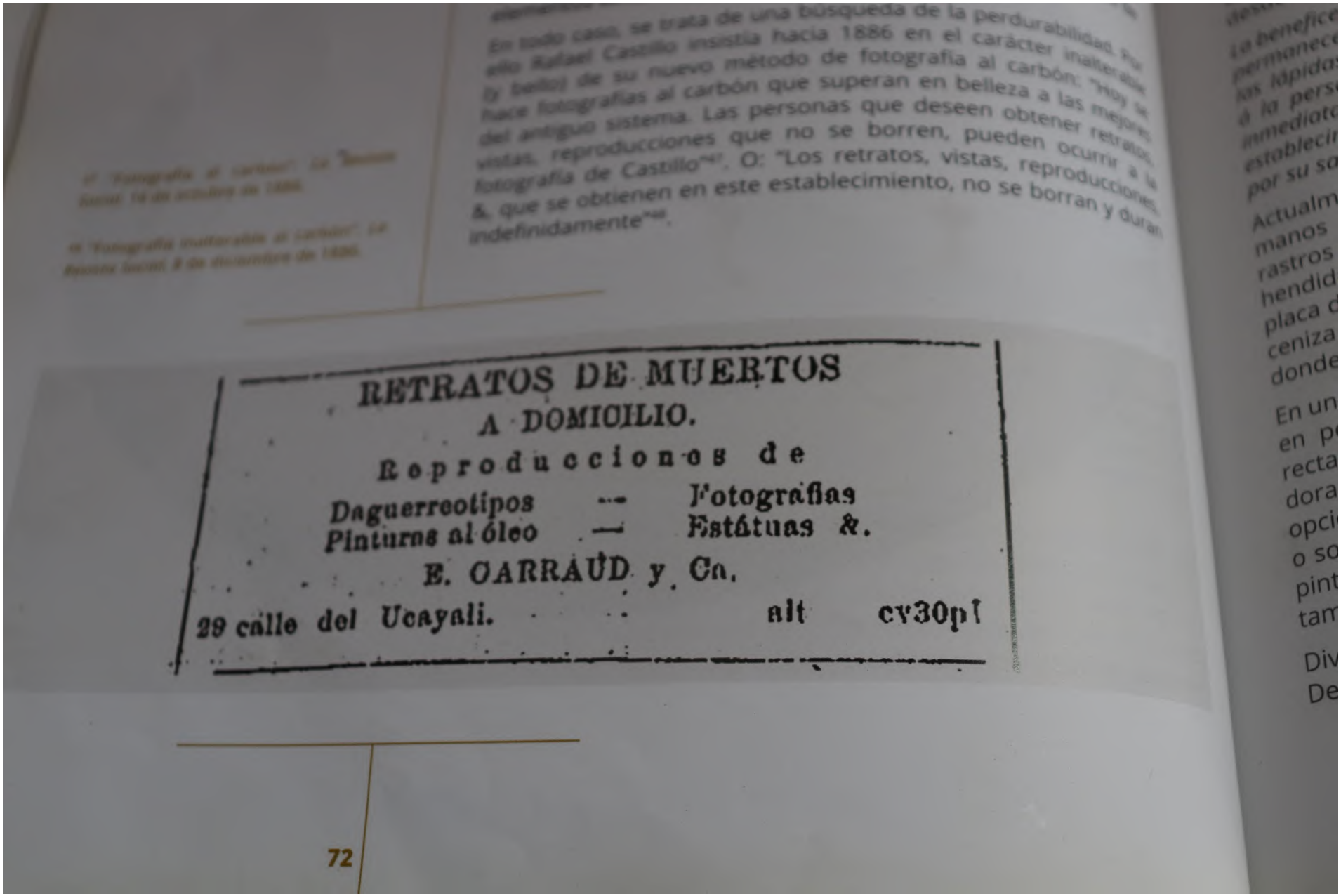
Os rituais noturnos são proibidos, no entanto, não são coibidos, tanto em lápides de pessoas tidas como poderosas espiritualmente, como nas das bruxas. Nestas, por sua vez, são encontrados resíduos de variados ritos ao amanhecer.

Esse sincretismo entre as religiosidades locais, as religiosidades trazidas pelos espanhóis e as religiosidades emergidas durante os anos, é percebido também na cidade. Amuletos adquiridos, encomendados e/ou feitos ritualisticamente para a pessoa, comprados no mercado de Gamarra (mercado das bruxas), são facilmente encontrados em espelhos retrovisores de carros, ônibus e mochilas, integrando-se ao cotidiano dos Limenhos. Alguns, mais agressivos ao olhar, são transportados em locais de menos visibilidade.

Fechando o ensaio, apresenta-se a imagem de São Martinho de Porres, que apesar de sua condição de pobreza e de ser mestiço (condições que dificultavam o ingresso em uma ordem religiosa), torna-se santo e bastante popular entre os Peruanos. Este santo, tornou-se sinônimo de resiliência, paz e amizade e é representado normalmente junto a um gato, um cachorro e um rato, sintetizando a paz.

Essas imagens pretendem desvelar, causar estranhamento e romper com a inércia do olhar, sobre o sagrado que nos rodeia.

A LA MEMORIA DE
RICARDO M. ESPIELL.
SUS AMIGOS.
8 DE AGOSTO DE 1887.
A
Ω
J·RICARDO·MELQUIADES·ESPIELL
BARRIONUEVO
NACIO·EL·10·DE·DICIEMBRE·1886
MURIO·EL·1·DE·MARZO·1893


RETRATOS DE MUERTOS
A DOMICILIO.
Reproducciones de
Daguerreotipos — Fotografías
Pinturas al óleo — Estátuas &.
E. CARRAUD y Ca.
29 calle del Ucayali. alt cv30pl
72

A LA MEMORIA DE
RICARDO M. ESPIELL

Beneficencia
de Lima

XICHERIA

GREGORIA CAMACHO
ANGEL RONCALL
† MAR 13 1919

EL PERU

RESUMO

O pequeno ensaio fotográfico a seguir, apresenta algumas fotografias capturadas na cidade de Lima no Peru em março de 2020, o que não sabíamos, é que este seria um dos últimos meses antes da pandemia que mudaria nossos olhares, sentimentos e comportamentos. Com a intenção de causar estranhamento, as fotografias apresentam desde aspectos cotidianos da religiosidade local, até outros muito delicados e impactantes ao olhar externo, como o corredor dos suicidas, no maior cemitério local, ou as tumbas de bruxas, reverenciadas mesmo depois de mortas no mesmo cemitério.

PALAVRAS-CHAVE
Sagrado; Fé; Fotografia; Religião; Religiosidade.

ABSTRACT

The small photo essay below presents some photographs captured in the city of Lima in Peru in March 2020, what we didn't know is that this would be one of the last months before the pandemic that would change our looks, feelings and behavior. With the intention of causing strangeness, the photographs present from everyday aspects of the local religiosity, to others that are very delicate and impactful to the external eye, such as the suicide hall in the largest local cemetery, or the tombs of witches, revered even after death in the same cemetery.

KEYWORDS
Sacred; Faith; Photography; Religion; Religiosity.

JACSON GROSS possui graduação em Direito pelo Centro Universitário La Salle - Unilasalle (2013). Mestre em Direito pelo Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade LaSalle - Unilasalle (2016). Especialista em Ensino de Sociologia para o Ensino Médio pela Universidade Federal de Santa Maria - UFSM (2018). Especialista em Ensino de Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas - UFPEL (2021). Doutorando em Direito pelo Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade LaSalle - Unilasalle - área de concentração Direito e Sociedade (Sociologia Jurídica), bolsista PROSUP/Capes (Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições de Ensino Particulares). Professor universitário e fotógrafo. E-mail: jacson.gross@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/05/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

IMAGENS DA RELIGIÃO EM UM CARNAVAL DA MANGUEIRA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185745

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

RENATA DE CASTRO MENEZES
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8821-2694
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20940-040 - ppgas@mn.ufrj.br

EDILSON PEREIRA
ORCID
http://orcid.org/0000-0001-8308-661X
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 22290-902 - institucional@eco.ufrj.br

FOTO 1
Uma das 80 baianas da Mangueira com a fantasia "A intolerância é uma cruz", representando as muitas pessoas perseguidas por serem adeptas de religiões de matriz africana. Ao fundo, o carro alegórico "As faces dolorosas da Paixão".

INTRODUÇÃO[1]

Neste ensaio, abordamos as conexões entre religião e carnaval em desfiles recentes da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, em especial o de 2020 – o último antes da suspensão da festa em função da pandemia mundial do Covid. Exploramos, particularmente, o contexto de montagem da performance espetacular: indo do barracão à "concentração", na etapa imediatamente anterior e condicionante à entrada da escola na passarela da Marquês de Sapucaí, no desfile das campeãs. Frente à magnitude do evento, apresentamos um ensaio com imagens alternativas às difundidas nas mídias comerciais, que são feitas no clímax da festa e perpetuam sua dimensão monumental. Mais do que uma apreciação estética do desfile, propomos uma análise de como as imagens e performances "da religião" se articulam e aparecem em um campo de pesquisa *a priori* profano, como o carnaval. Para tanto, nos valemos do repertório etnográfico que vem sendo consolidado desde 2015 por membros do Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ludens/MN/UFRJ). Este grupo tem analisado por diferentes frentes o complexo processo de realização de diversas festas, dentre as quais o carnaval carioca, procurando compreender o ritual dos desfiles em si e em relação com aquilo que vai além deles (Bártolo 2018, Menezes e Bártolo 2020).

Baseando-se em um enredo, que se desdobra em dramatização, canto, dança, percussão, cenografia, fantasias e diversos apelos visuais, as escolas de samba operam como "óperas em movimento" (Cavalcanti 2006). Em síntese, o desfile é uma competição em que os cortejos procuram demostrar excelência na integração de várias modalidades expressivas a fim de narrar uma história. E, inversa e complementarmente, as escolas se utilizam de uma história para demonstrar a sua excelência nessas expressões. No momento do desfile, a grandiosa performance coletiva dá vida e forma à narrativa do enredo, ao mesmo tempo em que a subverte em vários pontos, pois se canto e música implicam em repetição e harmonia, fantasias e alegorias devem expressar criatividade e originalidade ao performar facetas da história. Nesse aspecto, o desfile carnavalesco se assemelha a outros rituais coletivos e cíclicos – religiosos ou não – que atualizam macronarrativas com base em dispositivos sensoriais e corporais diversos (Pereira 2015, 2019, 2020). Do ponto de vista teórico, o estudo das práticas carnavalescas pode se beneficiar do repertório acumulado em estudos de outros cortejos e rituais, sejam procissões, marchas, maracatus, afoxés etc., nos quais se evidenciam lógicas simbólicas de manifestação coletiva.

Quanto à religião, ela se faz notar em vários enredos que evocam personagens ou elementos mitológicos, cosmológicos e ancestrais, sendo

1. O ensaio resulta da pesquisa Enredamentos entre religião e cultura no Carnaval Carioca, financiada com recursos da FAPERJ e do CNPq.

costumeiramente classificados como folclóricos, populares e culturais (Santos 1999, Simas e Fabato 2015). Enquanto obras-performances em ação, os desfiles apresentam ideias por meio de formas materiais e sensíveis, que não apenas recorrem a conteúdos religiosos preexistentes, mas que os põem em movimento, atualizando-os, colocando-os em destaque ou em suspensão, permitindo inclusive sua crítica. Assim, os conteúdos simbólicos reconhecidos como religiosos são apropriados sob a lógica própria da competição e da expressividade carnavalesca, gerando situações tanto de convergência quanto de divergência entre atores do mundo do carnaval e das religiões no país.

Tal procedimento produz o interessante efeito de colocar em questão os próprios limites do domínio religioso, permitindo considerá-lo em sua *dinâmica efetiva*, *sem lhe projetar contornos predefinidos*. No caso das pesquisas articuladas ao Ludens, os desfiles têm se revelado como casos de estudo importantes porque possibilitam abordar concepções, conhecimentos e práticas religiosas veiculadas para além de templos e livros sagrados. Fundamentados na etnografia de experiências socioculturais efetivas, os pesquisadores do laboratório apontam para a instabilidade e a inadequação da demarcação rígida entre ritual e vida cotidiana, ou entre religioso e secular (Bártolo 2018, Menezes e Bártolo 2019, Menezes 2020).

MANGUEIRA: ENREDOS RELIGIOSOS EM DESTAQUE

A Mangueira é uma escola de samba que acumula uma longa trajetória de sucesso e reconhecimento dentro e fora do país[2]. Nos últimos anos, o interesse por seus desfiles se intensificou, pois desde o ingresso de Leandro Vieira como seu carnavalesco, em 2016, a escola venceu dois campeonatos e terminou os carnavais sempre entre as seis primeiras colocadas.

Os enredos empolgantes de Vieira trouxeram diversos elementos e personagens religiosos para a avenida, atribuindo-lhes nova ênfase, visibilidade e tratamento estético. Já em seu primeiro carnaval na Mangueira – que, apesar de tradicionalíssima, não vencia um desfile desde 2002 – o carnavalesco sagrou-se campeão com o enredo *Maria Bethânia, a menina dos olhos de Oyá*. O samba-enredo saudava Oyá, "Senhora mãe da tempestade", bem como "Oxalá, Xeu Êpa Babá!" e aproximava o "Rosário de Maria" com a dança ritual do xirê. Em 2017, Vieira produziu *Só com a ajuda*

2. O Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira surgiu em 1928, a partir da reunião de vários blocos. O nome veio do morro em que se situa e da estação de trem próxima, que levava trabalhadores para o centro da cidade. Suas cores, verde e rosa, foram escolha do compositor Cartola. Outros "bambas" marcam sua trajetória, como Nelson Cavaquinho, Xangô, Tantinho, Nelson Sargento, Carlos Cachaça, José Ramos, ou artistas como Alcione, Beth Carvalho, Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Leci Brandão. Porém, sua base de sustentação encontra-se em famílias negras cariocas, visto ser uma escola conhecida por ter "chão", ou ser de "comunidade". Nos últimos anos, desfila com aproximadamente 3.500 componentes, mas imensamente maior é o número de mangueirenses, ligados a esta que costuma se apresentar como "a maior escola do planeta". Disponível em http://www.mangueira.com.br/. Acesso em 12 de maio de 2021.

do Santo, enredo que enfocava as relações de intimidade entre santos e devotos, anunciadas no desfile do ano anterior. Com uma sequência de alas e alegorias que começava em um altar e terminava em um terreiro, o enredo afirmava que "A Mangueira quer passar e comandar a procissão. Seu verde e rosa, todo mundo sabe, faz tempo já virou religião"[3].

Nos anos seguintes, o carnaval do Rio sentiria os efeitos da gestão municipal de Marcello Crivella (Republicanos), bispo licenciado da Igreja Universal do Reino de Deus e representante de um segmento neopentecostal articulado a perspectivas conservadoras e a partidos de direita (Menezes e Santos 2017). Ao assumir a chefia do Executivo, em 2017, Crivella interveio nos mecanismos de financiamento das escolas de samba, cortando recursos, além de se ausentar dos desfiles – desprestigiando um dos eventos mais importantes da cidade. Nesse contexto, os enredos da Mangueira se configuraram como respostas à conjuntura: em 2018, *Com dinheiro ou sem dinheiro eu brinco!* defendia a manutenção da folia mesmo com pouco recursos e apresentava o prefeito como Judas a ser malhado no último carro alegórico, além de trazer no samba-enredo o refrão: "Eu sou Mangueira, meu senhor / Não me leve a mal / pecado é não brincar o carnaval"[4].

Em 2019, *História para Ninar Gente Grande* rendeu um novo título à escola. Ao enfatizar a "história que a história não conta", o enredo retomava figuras obliteradas das narrativas oficiais, como Marias, Mahins, Marielles e Malês, para valorizar o papel dos grupos subalternizados no processo histórico nacional, além de prestar uma homenagem à vereadora do PSOL, Marielle Franco, assassinada em 2018. A lógica simbólica, sensorial e narrativa que caracteriza os desfiles do carnaval reagia, a seu modo, a aspectos centrais da experiência social na cidade e no país. A consciência do carnaval como uma plataforma cultural e política transparecia nas palavras do próprio carnavalesco: "A partir do momento que o desfile das escolas de samba consegue a notoriedade de falar para milhões de pessoas, ele passa a ter um papel importante como divulgador de ideia" (Iphan 2017, 87). E para Vieira, entre as ideias importantes a ressaltar no contexto atual, de intensificação da disputa de narrativas, está a valorização da diversidade cultural e religiosa brasileira.

Em 2020, o enredo escolhido foi *A verdade vos fará livre!* A proposta era recontar a vida de Jesus Cristo em "uma ópera carnavalesca dividida em cinco atos, que em nada se diferencia do conteúdo de outras abordagens artísticas debruçadas sobre o tema" (Vieira 2020, 122-123). Para isso, haveria alegorias e fantasias relacionadas à natividade, à vida adulta de Cristo

3. Disponível em: https://liesa.globo.com/2017/por/03-carnaval/enredos/mangueira/mangueira.html Acesso em 10 de abril de 2021.
4. Disponível em: http://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2018/mangueira/samba-enredo.html Acesso em 10 de abril de 2021.

em Jerusalém, sua condenação, tortura e morte na cruz, finalizando com sua ressurreição no morro da Mangueira. Se em anos anteriores a aposta criativa havia enfatizado a pluralidade religiosa e a combinação de devoções no país, nessa ocasião, visava-se tirar a figura mítica e histórica de Jesus do monopólio de interpretações fundamentalistas e eurocêntricas. Ao afirmar que "teu samba é uma reza", o samba-enredo convertia a Mangueira na "Estação Primeira de Nazaré", onde nasceria um Cristo de feição popular. Dizia Vieira:

> (...) Acredito que, se ele voltasse à terra por uma encosta que toca o céu – para nascer da mesma forma: pobre e mais retinto, criado por pai e mãe humilde, para viver ao lado dos oprimidos e dar-lhes acolhimento – ele desceria pela parte mais íngreme de uma favela qualquer dessa cidade. (...) Estaria do lado dos sem eira e nem beira estranhando ver sua imagem erguida para a foto postal tão distante [o Cristo Redentor], dando as costas para aqueles onde seu abraço é tão necessário (Vieira 2020, 119).

A leitura criativa da figura divina e de sua história permitiria à Mangueira se apropriar de um personagem central no Brasil do "Deus acima de todos", associando-lhe outros sentidos. A intenção da escola era estimular o pensamento crítico sobre as assimetrias de poder que estruturam relações de violência e subalternidade quanto a coletivos periféricos, em amplo sentido:

> Na cruz, ele é homem e é também mulher. Ele é o corpo indígena nu que a igreja viu tanto pecado e nenhuma humanidade. Ele é a ialorixá que professa a fé apedrejada e vilipendiada. Ele é corpo franzino e sujo do menor que você teme no momento em que ele lhe estende a mão nas calçadas. Na cruz, ele é também a pele preta de cabelo crespo. Queiram ou não queiram, o corpo andrógino que te causa estranheza, também é a extensão de seu corpo. (Vieira 2020, 119).

Contar a história de Cristo de forma carnavalizada; atualizar e desdobrar sua face fazendo-o renascer como um morador do morro da Mangueira e em outros grupos subalternizados: essas foram as soluções encontradas por Vieira e performadas pela Mangueira para apresentar sua versão da mensagem cristã através do samba. Por sua vez, a narrativa construída no ensaio fotográfico que apresentamos, com imagens de autoria de Edilson Pereira, excede a tarefa de documentar essa conjuntura. Ela busca reinterpretar, por ambos os autores, a apropriação artística, oferecendo uma leitura antropológica de um caso exemplar de carnavalização do religioso, ao mesmo tempo que aponta para as dimensões da "montagem" da performance festiva e seus efeitos.

BOTAR O CARNAVAL E A RELIGIÃO NA AVENIDA

A explosão espetacular da escola de samba na avenida – o momento ápice de sua performance competitiva – é antecedida por um processo

de montagem física e intersubjetiva que relaciona materialidades, imagens e pessoas. Se o desfile é o momento de existência plena da escola, ao apresentar-se para seus membros, torcedores e competidores, isto é, para si mesma e para o mundo, o contexto que antecede esse espaço-tempo ritual, conhecido como a "concentração", se estabelece como a conjuntura em que o próprio desfile é transportado e montado para poder entrar em cena. Por conta da tentativa de arrebatamento, em que a surpresa é um elemento fundamental da festa, há uma série de mediações e interdições em relação ao que se pode ver, registrar e divulgar antes do Carnaval.

A monumentalidade e a coerência narrativa experimentadas na avenida são produzidas a partir do barracão da escola, onde, no entanto, o que se encontra é uma multiplicidade de materiais, carros alegóricos, fantasias e pessoas dispostos de forma não-linear. Se compreendermos o carnaval das escolas de samba como um rito de passagem, marcado pela liminaridade encarnada no clímax dos desfiles, o barracão é o espaço que antecipa e cria as condições do posterior estado "subjuntivo" (Turner 2015), fora das estruturas habituais. Já nos bastidores, porém, surgem inúmeras reconfigurações imprevistas, pois os elementos que integram as alegorias podem gerar uma "montagem" não planejada, nem ordenada. Em termos visuais, o barracão engloba inúmeros planos em conflito, gerando inesperadas transgressões das formas canônicas de apresentação de personagens como o Cristo – tombando sua cruz ou cortando-o ao meio, já que só na hora do desfile as esculturas estarão completamente montadas, assumindo o acabamento e as posições determinadas ao longo do cortejo. Isso, tanto para facilitar o transporte até a avenida, como para garantir o mistério que impactará a audiência.

FOTO 2
Barracão da Mangueira na Cidade do Samba: planos em conflito. Entre o desfile de domingo de Carnaval e o Desfile das Campeãs, no domingo seguinte, as alegorias são restauradas.

FOTO 3
Quarto carro do desfile: o Calvário, em que um gigantesco Jesus crucificado assume a face de um jovem negro, tatuado e de cabelos alourados. Deitada no barracão, a cruz era erguida por um guindaste apenas na entrada do sambódromo, tamanho era seu volume.

FOTO 4
O quinto carro alegórico, "Jesus Ascende ao Céu", traz um Cristo negro no Morro da Mangueira. No barracão, muitas alegorias ficam desmontadas para caber e possibilitar o seu transporte posterior.

FOTO 5
O quinto carro sendo montado na concentração para a entrada na Passarela, no Centro do Rio de Janeiro.

É justamente na concentração – um trecho da avenida Presidente Vargas, junto à Marquês de Sapucaí, bloqueado na época do carnaval para preparar o desfile – que serão dados os retoques finais à escola. É ali que as fantasias, as alas, os carros, os destaques, as baianas, os membros da bateria, a Velha Guarda etc. se reúnem, todos, horas antes da entrada no sambódromo. Os carros alegóricos levados ao centro da cidade se inserem na paisagem urbana como sinais diacríticos do processo de montagem do espaço dramático. Estando na margem física e simbólica do ritual carnavalesco – à margem da margem, para recuperar uma ideia proposta por Dawsey (2013) para tratar de situações liminóides –, a concentração se compõe como um estado de coisas e pessoas que se encontram e, uma vez agrupadas, começam a se organizar sequencialmente. Ela se torna um espaço e, também, um movimento de acabamento e prontidão, que condicionará a performance subsequente na avenida. Em suma, a concentração é a conjuntura que possibilita a transformação de um carro alegórico em uma cena e de uma pessoa em um desfilante, membro de uma ala e parte da Mangueira.

Ao interagir com as pessoas nessa conjuntura, a câmera fotográfica se torna mais um catalizador da montagem de suas performances, em termos emocionais e físicos. Assim como em outros contextos rituais (Pereira 2019, 2020), ela participa das relações preestabelecidas e pode estimular a atuação dos performers. Diante da câmera, eles passam a agir de forma consciente para produzir uma imagem de si, para eles mesmos e para os outros. Ao se perceberem sendo vistos, muitos sorriem e fazem poses, como que ensaiando se tornar parte da escola prestes a se apresentar. Além de servir como mediadora que permite estabelecer relações, por meio da feitura de retratos e da conversa subsequente que eles geram, a fotografia aparece como um dos primeiros dispositivos que sinalizam a entrada na posição de agente a ser percebido, ou melhor, admirado.

Na incursão etnográfica realizada no barracão da escola e na concentração do desfile, observamos que a participação das pessoas no drama reencenado articula duas dimensões complementares da experiência de assumir certo personagem: *transformation* e a *transportation* (Schechner 1985). A primeira dessas expressões se refere à transformação que resulta da "saída" de si por parte do performer, olhando a si mesmo sob nova perspectiva, como no caso daqueles que se transformam em Cristo, Nossa Senhora e outros personagens das Escrituras. A ideia de *transportation*, por sua vez, aponta para um deslocamento: "during the performance the performers are 'taken somewhere'", afirma Schechner (1985, 125-126). Podemos entender que este movimento é também emocional, pois embora a noção de "transporte" tenha assumido sentidos pouco poéticos ao longo da história, até o século XVIII o termo designava na literatura europeia um movimento cinético que ocorreria no interior dos corpos humanos (Nhaoum-Grappe

1994). As emoções resultariam de um estímulo que levasse o sentimento desde o interior da pessoa até transbordar à flor da pele.

Para aqueles que lidam com o arsenal lúdico do fantasiar-se em conjunto para desfilar, o sinal diacrítico do início de suas performances está nas emoções expressas ao concentrar-se – um estado psicológico, corporal e material que se conjuga à ação de se vestir, incorporar um papel e se sentir parte de um coletivo dedicado à meta comum de representar bem a escola. Adentrando no jogo de ver e ser visto, seus corpos e rostos passam a interagir de forma ritualizada com as câmeras e olhares que se multiplicam desde os bastidores até o ápice da competição. Nessa dinâmica, o rosto humano, zona sagrada do corpo por concentrar traços da identidade individual (Le Breton 2019), se transforma gradativamente, abrindo-se em sorrisos e produzindo vínculos. Os retratos aqui apresentados nos permitem ver o que se passou nas bordas do desfile e, sobretudo, a diversidade de faces humanas que compuseram, junto às alegorias, a feição carnavalesca do Jesus mangueirense.

FOTO 6
O carro abre-alas simboliza o nascimento de Cristo com presépios que traziam o Menino Jesus como negro e como indígena. José e Maria foram representados no desfile pelo sambista Nelson Sargento e pela cantora Alcione.

FOTO 7
Um membro da diretoria da escola, vestido de pastor, ajuda uma desfilante a colocar a fantasia "Corpo de Mulher". Enquanto um personagem reitera a história de Jesus, um Galileu numa terra de pastores, outra encarna a sua atualização, como vítima de violência contra a mulher.

FOTO 8
Carnavalizando o milagre dos peixes: Jesus liberta o povo de suas angústias dando-lhe de comer - e beber.

FOTO 9
A bateria, composta por 250 ritmistas, encarna a brutalidade romana em roupas de centurião. No Rio de Janeiro, a imagem da caveira pode ser associada a grupos de extermínio.

FOTO 10
Um dos crucificados se prepara para subir no Calvário. A maquiagem combina a cenografia de ferimentos às cores verde e rosa, da Mangueira, e à barba roxa, com purpurinas em modulações carnavalescas da paixão.

FOTO 11
Nossa Senhora das Dores interpretada por um homem: o dourado e o prateado remetem à opulência das imagens barrocas, enquanto o roxo ao sofrimento rememorado na quaresma e sexta-feira da paixão.

FOTO 12
No último ato do desfile, em que Jesus renasce no morro da Mangueira e no Carnaval, as musas da escola, como "estrelas", anunciam a Boa Nova, em fantasias que remetem à estética funk.

FOTO 13
Os Fariseus, mantenedores das aparências, são os hipócritas e arrogantes, criticados por Cristo por se apegarem à obediência às regras. Embora este seja um papel negativo na história bíblica, a alegria da desfilante aponta em outro sentido.

FOTO 14
Na ala "Bandido bom é bandido morto", Jesus é crucificado por um discurso de justiçamento que, muitas vezes, é defendido por cristãos.

FOTO 15
Bate-bolas ou Clóvis, tradicionais personagens dos carnavais de rua no Centro e no subúrbio do Rio, atualizam a figura de Cristo em corpos foliões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bártolo, Lucas. 2018. *O enredo de Cosme e Damião no carnaval carioca*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Cavalcanti, Maria Laura V. C. 2006. *Carnaval carioca*: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Dawsey, John. 2013. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e Antropologia da Experiência. *Sociologia & Antropologia*, v. 3, n. 6: 379-410.

Iphan. 2017. *Arte e patrimônio no carnaval da Mangueira*. Brasília: Iphan.

Le Breton, David. 2019. *Rostos*: *ensaio de antropologia*. Petrópolis: Vozes.

Menezes, Renata de Castro. 2020. Caos, crise e a etnografia das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Hawò*, v. 1:1–38.

Menezes, Renata de Castro; Bártolo, Lucas. 2019. Quando devoção e carnaval se encontram. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 9, n. 1: 96-121.

Menezes, Renata de Castro; Santos, Lívia Reis. 2017. Gestão Crivella e a experiência-modelo do projeto da IURD. *IHU On-Line*, 19 jul. 2017. https://goo.gl/eNRUzv acessado em 10/05/2021.

Nhaoum-Grappe, Véronique. 1994. Le transport: une émotion suranée. *Terrain*, n. 22: 69-78.

Pereira, Edilson. 2020. "Fotografia e ritual: ensaio sobre os homens e as imagens da Paixão". *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 9: 85-95.

Pereira, Edilson. 2019. As imagens encarnadas entre mortos e vivos: Notas etnográficas sobre ritual e retrato. *Sociologia & Antropologia*, v. 9: 638-663.

Pereira, Edilson. 2015. As mulheres por trás da face de Cristo: apropriações, performances e ambivalências da Verônica. *Religião & Sociedade*, v. 35, p. 193-215.

Santos, Myrian Sepúlveda dos. 1999. O Batuque Negro das Escolas de Samba. *Estudos Afro-Asiáticos*. v. 35: 43-66.

Schechner, Richard. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press.

Simas, Luiz Antonio; Fabato, Fábio. 2015. *Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos*. Rio de Janeiro: Mórula.

Turner, Victor. 2015. *Do ritual ao teatro*: *a seriedade humana de brincar*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Vieira, Leandro. 2020. "A verdade vos fará livre!" G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. *Livro Abre-Alas* ed Liesa. Rio de Janeiro: LIESA.

RESUMO

Foto-ensaio dos bastidores do desfile da escola de samba Mangueira em 2020, com o enredo "A verdade vos fará livre!". A escola propunha uma leitura atualizada e carnavalizada da vida de Cristo, atribuindo-lhe as faces de grupos subalternizados do Brasil atual. Mais do que uma documentação, as imagens do ensaio buscam ser uma reinterpretação da visualidade proposta para o desfile, oferecendo uma leitura antropológica de um caso exemplar de carnavalização do religioso, ao mesmo tempo que apontam para as dimensões da "montagem" da performance festiva e da crítica social que ela engloba.

PALAVRAS-CHAVE
Mangueira; religião e performance; religião e carnaval; escolas de samba; materialidades religiosas.

ABSTRACT

A photo essay containing images taken behind the scenes of the Mangueira samba school parade from 2020, whose theme was *The Truth Will Set You Free!*' The school proposed a modern carnivalized reading of the life of Christ, depicting him with faces from subalternized groups of contemporary Brazil. More than a documentation, the images in this essay offer a reinterpretation of the parade's visuality, providing an anthropological reading of an exemplary case of carnivalization of the religious, while also highlighting the 'staged' aspects of the festive performance and the social critique that it encompasses.

KEYWORDS
Mangueira; religion and performance; religion and carnival; samba schools; religious materialities.

Renata de Castro Menezes é Doutora (UFRJ, 2004) e Mestra (UFRJ, 1996) em Antropologia Social pelo Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio doutoral na EHESS, em Paris e pós-doutorado no *Center for Religion and Media* da *New York University*. Atualmente, é professora associada do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisadora do CNPq e Cientista do Nosso Estado da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro - Faperj. Desenvolve pesquisas nas interfaces entre religião, rituais, materialidades, formas simbólicas e patrimônios. No Museu, coordena o Laboratório de Antropologia do Lúdico e do Sagrado (Ludens/MN/UFRJ) e faz parte do Núcleo de Estudos das Sociedades Complexas (NESCOM). É membro-correspondente do CéSor – EHESS. E-mail: renata.menezes@mn.ufrj.br

Edilson Pereira é Doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional (UFRJ, 2014) e Mestre em Sociologia e Antropologia pelo PPGSA (UFRJ, 2008), ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio doutoral na EHESS, em Paris e pós-doutorado na *Universitat de Barcelona*, com projeto de antropologia visual sobre a semana santa de Sevilha – cujo acervo formou o ensaio "Caixa-preta sevilhana", premiado no IX Prêmio Pierre Verger da RBA (2018). Atualmente, é professor adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador associado ao Ludens (MN/UFRJ) e ao MARES (UFRGS). Coordena o projeto de extensão Sagrados: imagens da diversidade cultural e religiosa no Brasil (UFRJ) e desenvolve pesquisas nas interfaces entre arte, religião, imagem e práticas da memória. Integra o Comitê de Comunicação (2021/2022) da Associação Brasileira de Antropologia. E-mail: edilson.pereira@eco.ufrj.br

Contribuição de autoria. Os dois autores contribuíram na elaboração do ensaio textual e na seleção e ordenamento das imagens. A autora realiza pesquisas desde 2016 no universo mangueirense e as fotografias do ensaio foram produzidas pelo autor.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

OS TERREIROS DE JARÊ DE LENÇÓIS-BA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185779

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-2947-1098

PAULA PFLÜGER ZANARDI
Pesquisadora independente, Lençóis, Bahia, Brasil

As fotografias deste ensaio foram feitas no contexto do projeto de pesquisa Memória das Cantigas do Jarê, realizado com recursos da Lei Aldir Blanc. Com a publicação dos editais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult), fui procurada pelo presidente da Associação dos Filhos de Santo do Palácio de Ogum e Caboclo Sete Serra para que desenvolvêssemos algum projeto. O município de Lençóis não conseguiu empenhar os recursos da Lei e víamos nos editais estaduais a possibilidade do repasse dos recursos da cultura para as lideranças religiosas do Jarê.

Assim, desenvolvemos um projeto de arquivo digital das cantigas da religião com o objetivo de preservá-las, além de valorizar estas lideranças e seus terreiros. O município que tem sua economia baseada no turismo de aventura sofre desde o início da pandemia com a escassez de recursos, e mesmo as pessoas que não vivem diretamente de serviços de turismo tiveram sua renda afetada. Desta forma, desde 2020, vemos um movimento de migração para as "roças", pequenas propriedades rurais afastadas do centro urbano de Lençóis, onde a produção do aipim, milho, feijão de corda e galinhas, assim como a pesca no pantanal Marimbus e seus afluentes provêm a base da alimentação. Assim, os terreiros que eram frequentados em momentos de festas ou trabalhos passaram a ser habitados pelas lideranças religiosas e família de santo imediato.

A espiritualidade da cidade sofreu duras perdas. Daso, também conhecido como Pai Gil de Ogum, faleceu durante a realização da pesquisa. Sua casa é uma das mais ativas e atualmente a que tem mais filhos de

santo iniciados. A partida de Daso se fez sentir por toda a cidade. Um pai de santo me confessou que "com ele se vão fundamentos que ninguém mais domina". Também foram levados pela pandemia Milton, conhecido como Cachacinha e filho de santo de Pai Gil de Ogum e Alfredo Alcântara, membro da igreja e um dos responsáveis pela organização da Festa de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos[1].

Nove lideranças foram entrevistadas e fotografadas em seus terreiros, entre fevereiro e março de 2021. O arquivo digital conta com mais de quatrocentas cantigas em áudio, a transcrição das mesmas, biografias das lideranças, fotografias e uma breve história do Jarê. Durante a realização da entrevista privilegiamos fotografar as lideranças e de detalhes de seus terreiros e pejis. Estes elementos foram cuidadosamente selecionados para compor a colagem de abertura do site[2].

Para este ensaio, escolheram-se as fotos que enaltecem as lideranças de Lençóis, que revelam os cuidados e dedicação nos enfeites de cada um dos Pejis. Estas fotos trazem, ainda, elementos da estética típica do Jarê, com suas cores e indumentárias típicas dessa religião.

1. O catolicismo popular e o Jarê não se opõem. Daso era devoto de Senhor dos Passos e cumpria suas obrigações durante a Festa: carregava o andor do padroeiro dos garimpeiros e participava da lavagem das escadarias. Lideranças do Jarê que ocuparam lugar de destaque na festa de Senhor dos Passos foram Pedro de Laura e Zé da Bastiana. Carivado, também pai de santo, peregrina de Andaraí para Lençóis com seu grupo de reisado prestar suas homenagens. Atualmente o pai de santo Damaré acompanha a procissão com a indumentária do Jarê.
2. www.cantigasdojare.com.br

FOTO 1
Ensaio dedicado à memória de Pai Gil de Ogum, liderança religiosa do jarê e curador, falecido neste ano em decorrência da pandemia de Covid-19.

FOTO 2
Peji de Pai Gil de Ogum

FOTO 3
quarto destinado a receber filhos de santo em processo de iniciação ou aqueles que buscam o terreiro para curar as mais

FOTO 4
Pai Gil de Ogum mostra sua mesa de jogo, é no processo divinatório e por meio dos caboclos guias que se revela a natureza e a causa da doença.

FOTO 5
Mesa de jogo

FOTO 6
Guias. Pai Gil teve muitos conhecimentos transmitidos de seus antepassados: de um lado da família sua avó era indígena e seu avô rezava animais. O seu outro avô era o curandeiro Justo Canela. Assim, quando a mãe de Pai Gil se torna evangélica e se desfaz das imagens e atabaques na beira do rio, Gil as recupera e passa a cuidá-las no quintal de casa, continuando os festejos de Cosme e Damião e até rezando algumas pessoas.

FOTO 7
Gildásio Batista de Oliveira é conhecido na cidade por Daso, mas no jarê é chamado de Pai Gil.

FOTO 8
Daso é também devoto do Senhor dos Passos e por 34 anos carregou o andor durante a festa do padroeiro dos garimpeiros de Lençóis. Sua mãe fez uma promessa ao Senhor dos Passos para que ele sobrevivesse à febre tifoide. Soma-se à promessa da mãe a sua própria promessa: quando foi graduado para ser Pai de Santo, Daso pediu ao Senhor dos Passos para conseguir fazer o próprio terreiro. Desde então lavava as escadarias junto com as baianas na abertura da novena.

PALAVRAS-CHAVE
Religiões afro-brasileiras; Jarê; Chapada Diamantina; Lei Aldir Blanc; cantigas.

RESUMO

Ensaio fotográfico realizado no contexto do projeto "Memória das Cantigas do Jarê", site elaborado entre janeiro e abril de 2021. As fotografias apresentam as principais lideranças religiosas do Jarê de Lençóis e seus Pejis.

KEYWORDS
Afro-brazilian religion; Jarê; Chapada Diamantina; Law Aldir Blanc; Ditty.

ABSTRACT

This photographic essay was carried out in the context of the project "Memória das Cantigas do Jarê", a website created between January and April 2021. The photographs present the main religious leaders of jarê from Lençóis, Bahia, and their Pejis.

PAULA PFLÜGER ZANARDI é graduada em Ciências Sociais (UFSC) e mestra em Preservação do Patrimônio Cultural (IPHAN/PEP). É consultora para Políticas Públicas em preservação do Patrimônio Imaterial, produtora cultural e realizadora de documentários etnográficos. Atualmente é assessora técnica da Cáritas/MG para os Atingidos e Atingidas pelo rompimento da Barragem de Fundão em Mariana/MG e também compõe a equipe de pesquisa para o registro da Festa de Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos de Lençóis-BA como patrimônio imaterial brasileiro. E-mail: paula.zanardi@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

"DA CIDADE ÀS MONTANHAS": EXPERIÊNCIAS DE DESLOCAMENTOS, REENCONTROS NA CELEBRAÇÃO DO DIA DOS MORTOS EM BOBONARO, TIMOR-LESTE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185880

RENATA NOGUEIRA DA SILVA
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9261-930X
Secretaria de Educação do Distrito Federal, Brasília, DF, 70.390-070 – goet.eape@edu.se.df.gov.br

CARLOS ANDRÉS OVIEDO
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7668-9460
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70.390-070 – dan@unb.br

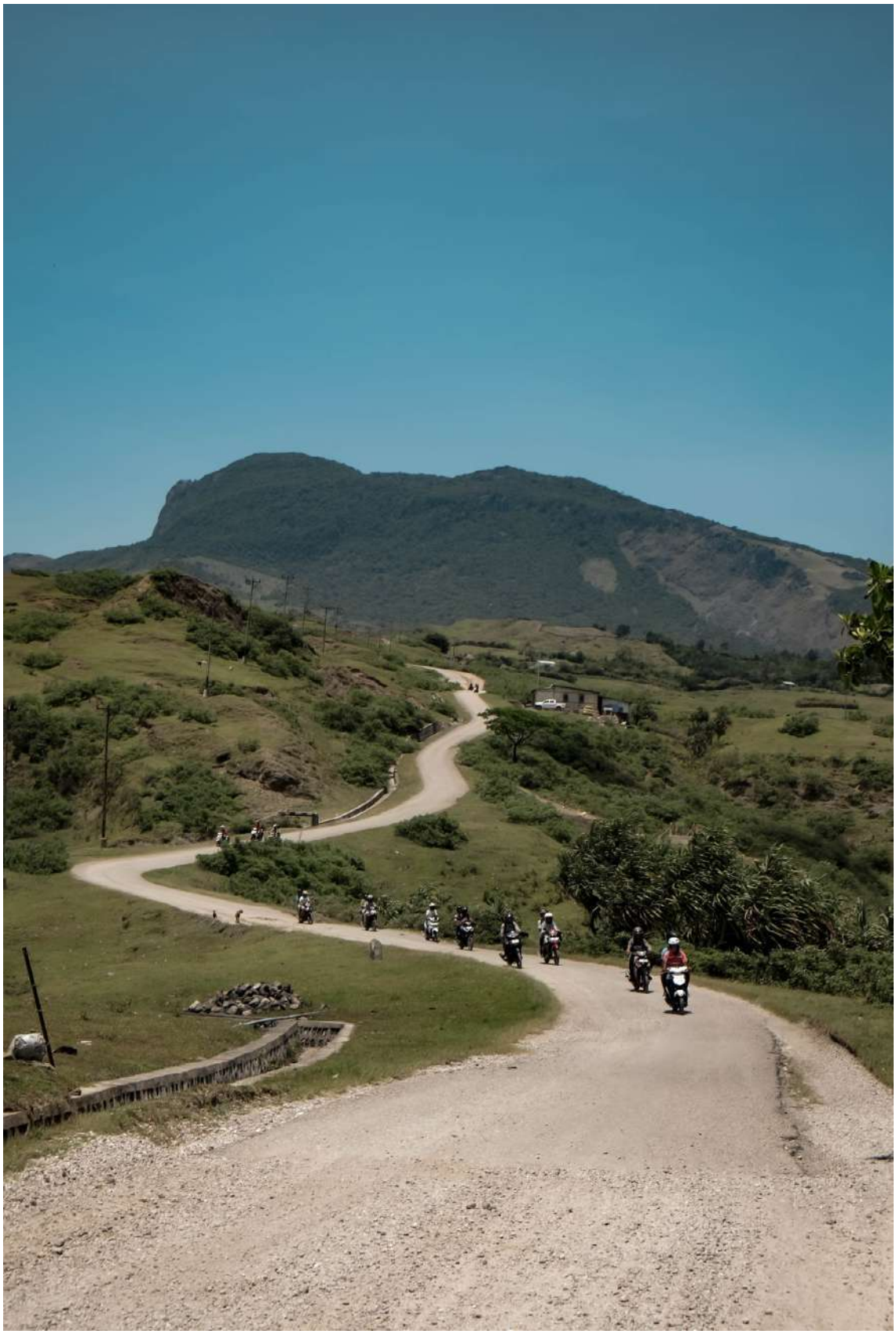
Este ensaio trata da importância do culto aos ancestrais, tal como configurada na celebração do Dia dos Mortos na Casa Sagrada Dom Caileto, no município de Bobonaro, em novembro de 2016. Timor-Leste é uma pequena ilha localizada no cruzamento do Sudeste Asiático e da Oceania. A independência de Timor-Leste foi proclamada unilateralmente em 1975 e restaurada somente em 2002 após diversos conflitos, encontros e desencontros culturais: 430 anos de colonização portuguesa, 24 anos de ocupação indonésia e 30 meses de administração transitória das Nações Unidas.

Em Timor-Leste, o Dia dos Mortos é um feriado nacional, um evento em que muitas pessoas residentes em Díli, a capital do país, se organizam para retornar às suas *uma lulik* ou casas sagradas nos municípios. Para muitas populações leste-timorenses, *uma lulik* é o centro de celebrações coletivas; é o repositório da memória material e imaterial que permite a reprodução das

narrativas de origem. Uma lulik é um termo usado para tratar de uma construção, tanto física como simbólica, em torno da qual se identifica um grupo de descendência (FOX, 2006) e que coloca as pessoas em relações de precedência e redes de obrigação mútua.

As Casas são convocadas a se engajar em sua contínua reprodução mediante a participação ativa em cerimônias de reinauguração das edificações das casas sagradas, colheitas, casamentos e rituais fúnebres, as quais, grosso modo, são denominadas cerimônias *kultura* (SILVA, 2014). A casa sagrada encarna a presença dos antepassados e, por isso, a celebração do Dia dos Mortos mobiliza investimentos de ordens diversas. Isto implica um intenso trânsito de pessoas e circulação de comidas, bebidas, cigarros, velas e flores de Díli para os municípios ou, como é dito localmente, "da cidade para as montanhas". Esta celebração envolve várias atividades as quais antecedem e ultrapassam o dia 02 de novembro: a preparação para viagem, acolhida nos municípios e visita ao cemitério, encerrando com o retorno no dia 02 ou 03 de novembro para Díli. (Silva, 2019)

No ano 2016, fomos convidados a participar da celebração do dia 02 de novembro com a família da Mira, uma interlocutora da pesquisa, na Uma Lulik Dom Caileto em Bobonaro Vila. Mira, assim como boa parte dos leste-timorenses, vive e trabalha em Díli, mas se desloca para seu município (nesse caso Bobonaro) para prestar culto aos ancestrais, impulsionada pelo sentimento de pertença à comunidade de origem. A celebração do Dia dos Mortos para Mira e sua família, naquele ano, contaria com a apresentação de Alejandro, filho da Mira, à sua casa sagrada. As imagens que se seguem são, portanto, o registro de encontros, culto aos ancestrais e celebração da chegada, além da apresentação de um novo filho à casa. Nesse período, há uma intensificação **do cuidado com os túmulos e do culto aos mortos.**



Mira saiu de Timor-Leste ainda criança para viver em Portugal com sua mãe e irmãos. Mesmo longe, ela acompanhou a situação do seu país participando ativamente na luta pela independência. Em 2005, Mira retorna a Timor-Leste e começa a participar dos eventos rituais de sua casa sagrada, como a celebração do Dia dos Mortos.

Guardiã da Casa Sagrada, aquela que cuida da Casa, alimenta os ancestrais e cultiva as relações entre humanos e não humanos.

Na celebração do Dia dos Mortos de 2016, Alejandro, filho de Mira, visitava a terra da mãe pela primeira vez. Naquela ocasião, ele foi iniciado em modos de pensar, conceber e vivenciar o mundo muito diferentes daqueles nos quais foi socializado na Europa. Embora o uso das vestimentas não seja parte da celebração do Dia dos Mortos, por estar sendo apresentado à sua Casa, Alejandro performou com roupas e objetos usados geralmente em outros eventos.

Na noite de 1° de novembro, é preparado um banquete aos ancestrais com diversos pratos: carne, *katupas* (arroz cozido e embalado em fibra vegetal), biscoitos e vinho disposto no interior da Casa Sagrada. Esse banquete oferecido aos ancestrais é compartilhado por todos os presentes.

02 de novembro é o dia de embelezar os túmulos dos entes queridos. As flores são transformadas em arranjos que, juntamente com as velas, são oferecidos aos ancestrais no cemitério

A guardiã da Casa faz os procedimentos rituais e autoriza a ida ao cemitério. As mulheres saem da Casa Sagrada com destino ao cemitério levando as oferendas em cestos cobertos com mantas.

No cemitério da vila, encontram-se com vizinhos e amigos que também honram os seus mortos. Muitas pessoas oram e choram enquanto embelezam os túmulos com flores e velas; tiram fotos, muitas dessas, postadas em redes sociais durante o dia.

As flores e velas deixadas nos túmulos demonstram cuidado e afeto dos vivos com aqueles que ocupam outra dimensão da existência.

No cemitério, os membros de diferentes Casas se encontram. Nesta ocasião, Mira e Alejandro se conectaram com uma rede de pessoas de casas sagradas afins. Na celebração dos mortos, Alejandro começa a fazer parte da sua comunidade ritual em Timor-Leste.

Agradecimentos: À Mira e aos filhos da Casa Sagrada Dom Caileto pelo acolhimento. À Maria Penha por nos apresentar a Mirabilia Sarmento. A documentação do evento foi realizada durante as pesquisas para a elaboração das teses de doutorado em Antropologia Social: "*Tanbasá sa'e foho*? Reprodução e transformação da vida social das casas sagradas no Timor Leste pós-colonial" (SILVA, NOGUEIRA, 2019) e "*De quem é a terra?* práticas de governo e construções de Estado em Timor-Leste" (OVIEDO, 2019); ambas orientadas por Kelly Silva, a quem deixamos nosso agradecimento. O trabalho de campo foi possível graças ao Programa Pró-Mobilidade Internacional (CAPES/AULP), na modalidade Doutorado Sanduíche (processo 99999000267/2016-03); ao apoio da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), por meio do programa de afastamento remunerado para estudos; às bolsas de doutorado do CNPq e CAPES (processos 141238/2014-3 e 88887.177407/2018-00) e ao apoio do Instituto Nacional de Estudos sobre Administração Institucional de Conflitos (INEAC). Agradecemos também à equipe do Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais – IRIS, do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, pelo acompanhamento na definição conceitual do ensaio e na seleção das imagens.

BIBLIOGRAFIA

Fox, James J.; SATHER, Clifford (Org.). 2006. Origins, ancestry and alliance: explorations in Austronesian ethnography [S.l.]: ANU E. p. 19-41.

Oviedo, Carlos Andrés. 2019. *"De quem é a terra?": práticas de governo e construções de Estado em Timor-Leste:* etnografía do levantamento cadastral no município de Ermera. 2019. 231 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília.

Silva, Kelly Cristiane da. 2014. O governo da e pela kultura: complexos locais de governança na formação do Estado em Timor-Leste. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, v. 104, p. 123-150.

Silva, Renata Nogueira da. 2019. *Tanbasá sa'e foho?:* reprodução e transformação da vida social das casas sagradas no Timor Leste pós-colonial. 2019. 239 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília.

RESUMO

Em Timor-Leste, o Dia dos Mortos é um feriado nacional, um evento em que muitas pessoas residentes em Díli, a capital do país, se organizam para retornar às suas *uma lulik* ou casas sagradas nos municípios. Este ensaio trata da importância do culto aos ancestrais, tal como configurada na celebração do Dia dos Mortos na Casa Sagrada Dom Caileto, no município de Bobonaro, em novembro de 2016. Este evento mobiliza investimentos de ordens diversas. Isto implica um intenso trânsito de pessoas e circulação de comidas, bebidas, cigarros, velas e flores de Díli para os municípios ou, como é dito localmente, "da cidade para as montanhas".

PALAVRAS-CHAVE
Dia dos Mortos.
Casa Sagrada.
Casa. Ancestrais.
Timor-Leste.

ABSTRACT

In East Timor, Dia dos Mortos is a national holiday; it is an event in which many residents of Díli, the capital city, get together in order to return to their *uma lulik*, the sacred houses of the municipalities. This essay handles the importance of the ancestors' cult, the way it is configured during the celebration of Dia dos Mortos at Casa Sagrada Dom Caileto, in the municipality of Bobonaro, in November 2016. This event mobilizes investments of multiple orders, implies an intense traffic of people and circulation of food, beverages, cigarettes, candles and flowers from Díli to the municipalities or, as it is commonly said, "from the city to the mountains".

Keywords
Dia dos Mortos.
Sacred House.
House. Ancestors.
East-Timor.

Renata Nogueira da Silva é professora formadora da Secretaria de Educação do Distrito Federal (EAPE – SEE – DF) e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB), onde integra o Laboratório de Estudos em Economias e Globalizações (LEEG). E-mail: renata.nogueira@edu.se.df.gov.br

Carlos Andrés Oviedo é Antropólogo pela Universidad del Cauca, Colômbia e Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB), onde integra o Laboratório de Estudos em Economias e Globalizações (LEEG). E-mail: coviedoandres@gmail.com

Contribuição de autoria. Renata Nogueira da Silva, Carlos Andrés Oviedo: concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.181092

AXÉ, É O QUE É

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

ANA CLARA SOUSA DAMÁSIO DOS SANTOS
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70910-000 - dan@unb.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-7426-7486

IMAGINAR O INIMAGINÁVEL

Estava no Ilê Axé Idá Wura e aguardava o banho que minha mãe iria me dar. Ajoelhada, nua, eu olhava diretamente para o chão. Nunca para seus olhos. Foi, então, que minha mãe disse para que eu aguardasse como estava por um minuto e saiu. Enquanto ela se foi, levantei a cabeça e olhei para a parede. Ali, vi algumas roupas de santo que estavam penduradas. Essas, provavelmente pertenciam à alguma irmã de santo minha que havia tomado banho antes. Roupas iguais às minhas, brancas, com babados, rodadas e suadas do trabalho do dia. Olhei para meus fios de conta pendurados ao lado das minhas roupas, olhei para a lâmpada que estava acima deles e automaticamente imaginei um desenho. Imaginei minha feitura, imaginei o que meu olhar não conseguia ver quando fechado. Não era apenas imaginar, era também viver em um mundo povoado para além de pessoas e coisas, era viver em um mundo povoado por Orixás.

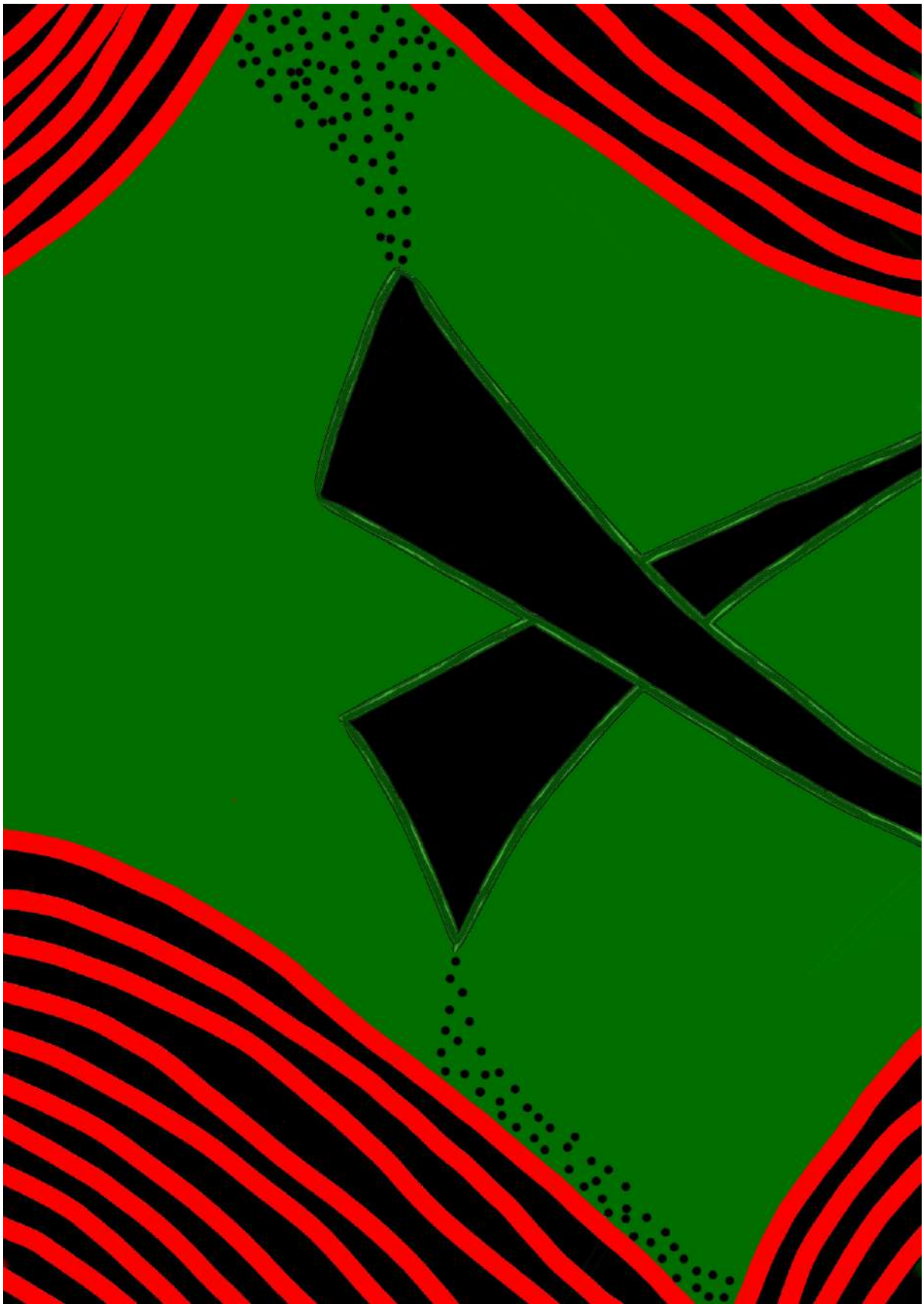
Ao imaginar esse desenho, ele me guiava à um caminho composto por alguém que era antropóloga, mas que naquele momento era apenas uma filha de santo. Não me sentia confortável para fotografar minha casa de santo, ou aquele momento íntimo, ritual e em família. Entretanto, eu me sentia confortável para desenhar. O desenho tem dessas coisas. Aquele desenho não saiu da minha cabeça, me acompanhava aonde eu ia. Então, decidi materializá-lo. Foi nesse momento que outros desenhos emergiram em conjunto com ìtàn (s)[1] que eu lia. Esses ìtàn (s) que me ajudavam a desenhar-viver,

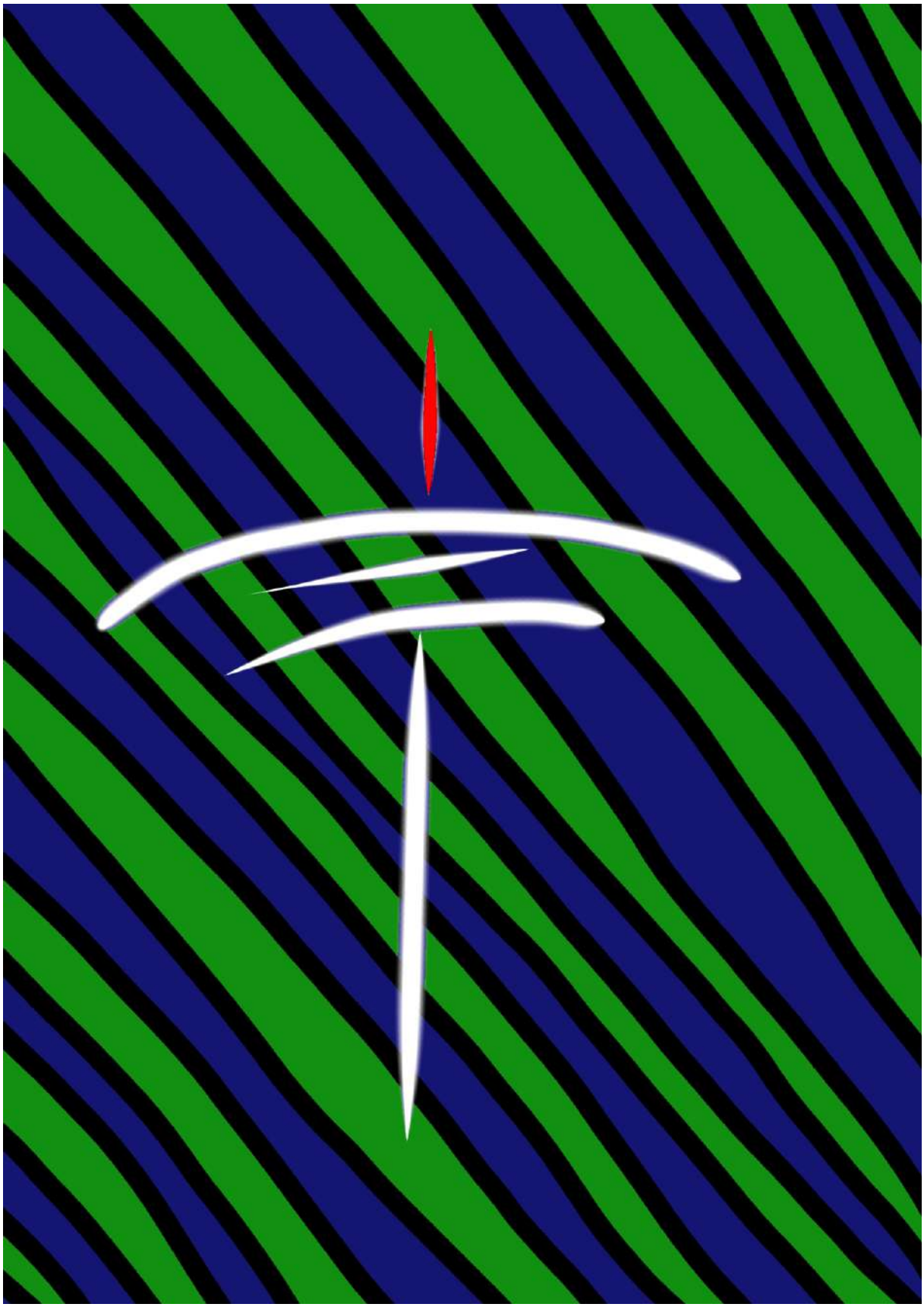
1. Ítàn (s) é o termo em iorubá usado para o conjunto de todos os mitos, canções, histórias e outros componentes culturais dos Iorubás.

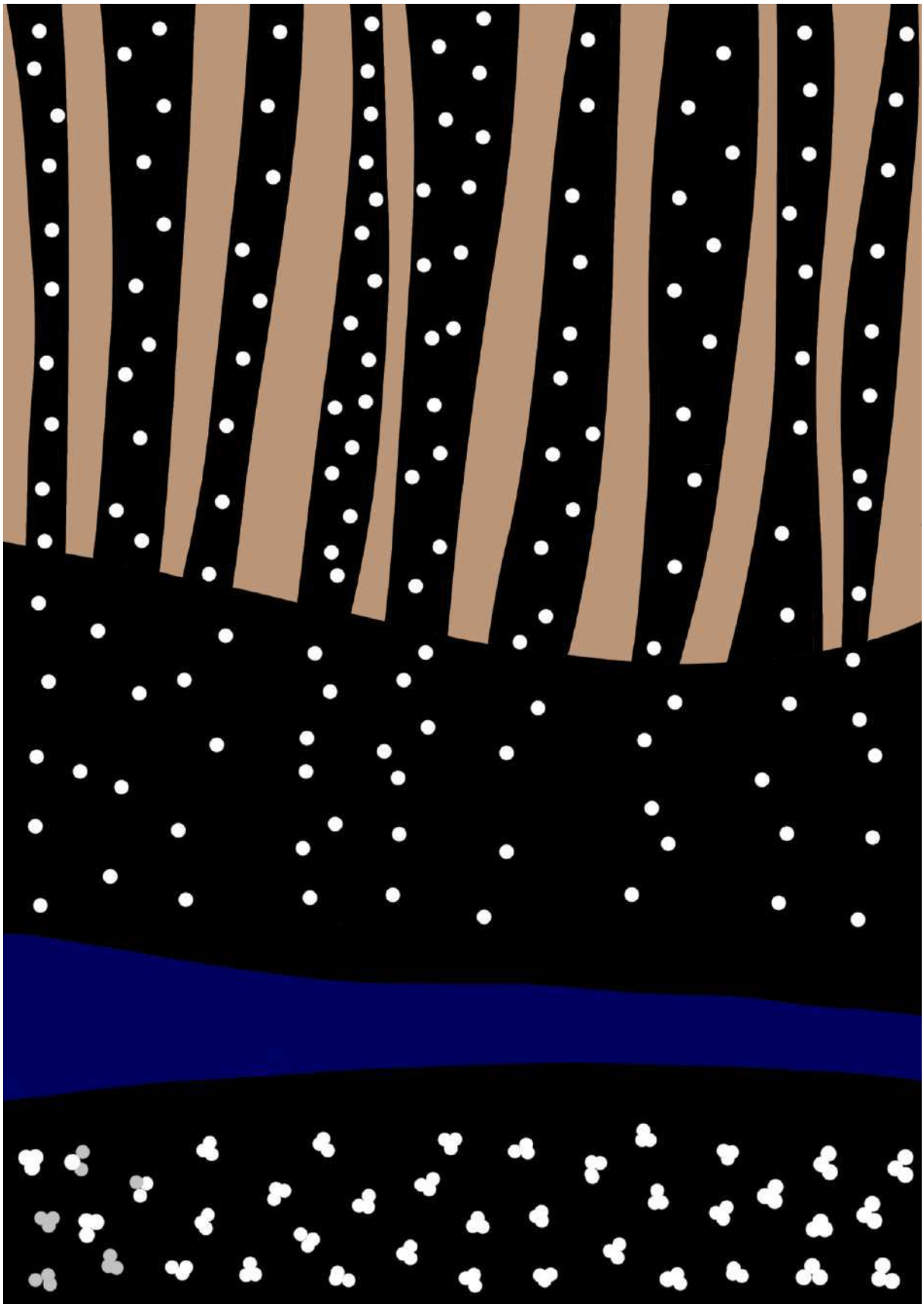
estavam presentes no livro organizado por Reginaldo Prandi (2003) intitulado “Mitologia dos Orixás”.

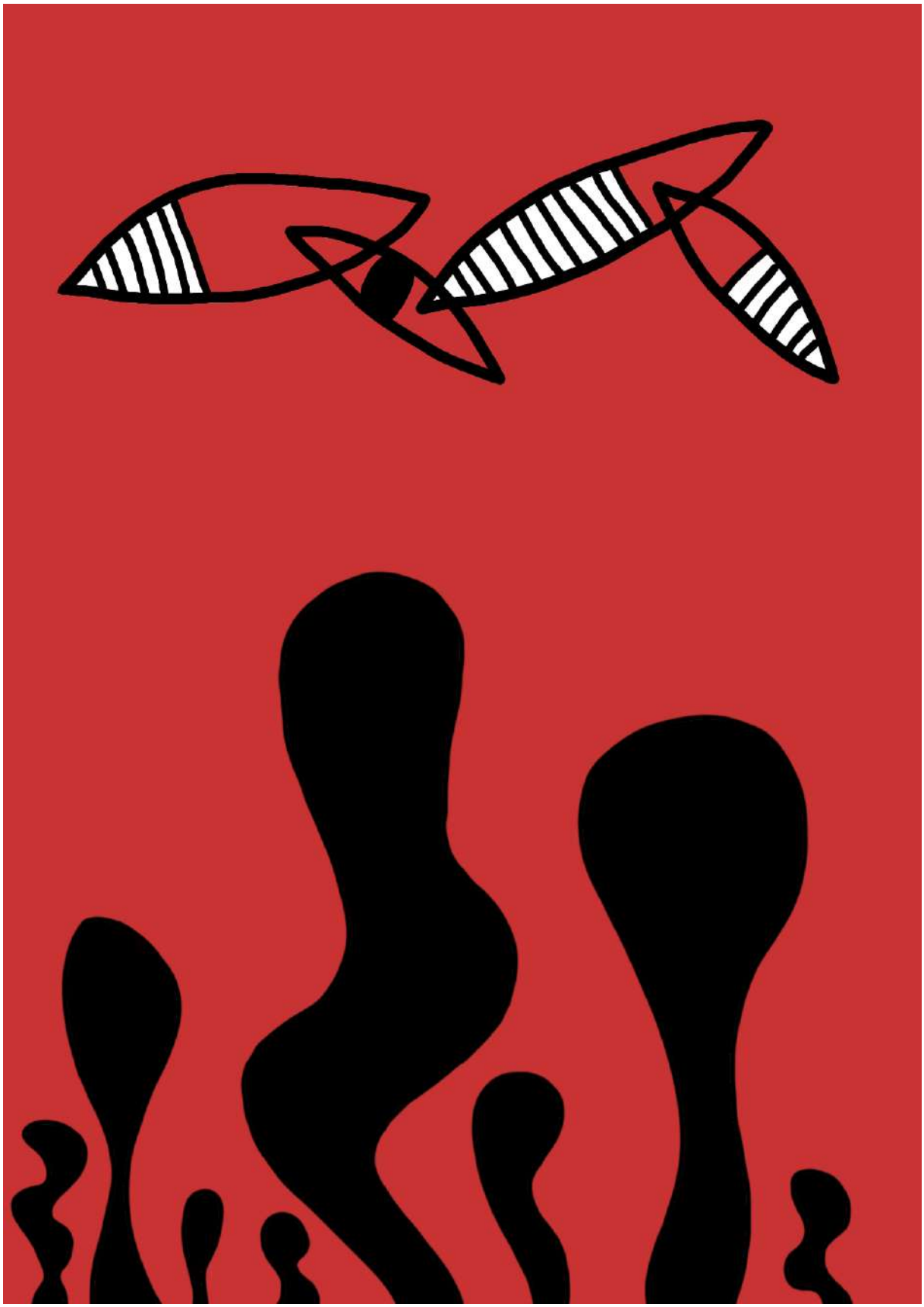
Os desenhos que eu fazia acompanhavam mais do que a maneira de uma antropóloga contar e narrar sobre uma experiência vivida (Benjamin 1994), mas uniam o que eu lia em um livro, com os ìtàn (s) que eu escutava das minhas mais-velhas (Damásio e Ahualli 2018) e a possibilidade de colocar no papel o inimaginável (para alguns). Nesse sentido, o presente ensaio-desenhado é um convite para imaginar não apenas Orixás, mas para vislumbrar o que quer que eles possam dizer e comunicar. Como Exu é o que sempre abre tudo, quem come primeiro, aquele que é o mensageiro, o dono do movimento e da comunicação, é quem abrirá esse ensaio desenhado. Imaginar o inimaginável é uma possibilidade de dar conta de outras facetas subjetivas que não são apenas momentâneas, mas também ancestrais. São possibilidades de adiar o fim do nosso mundo, de imaginar como esse mundo pode ser (Krenak 2019).

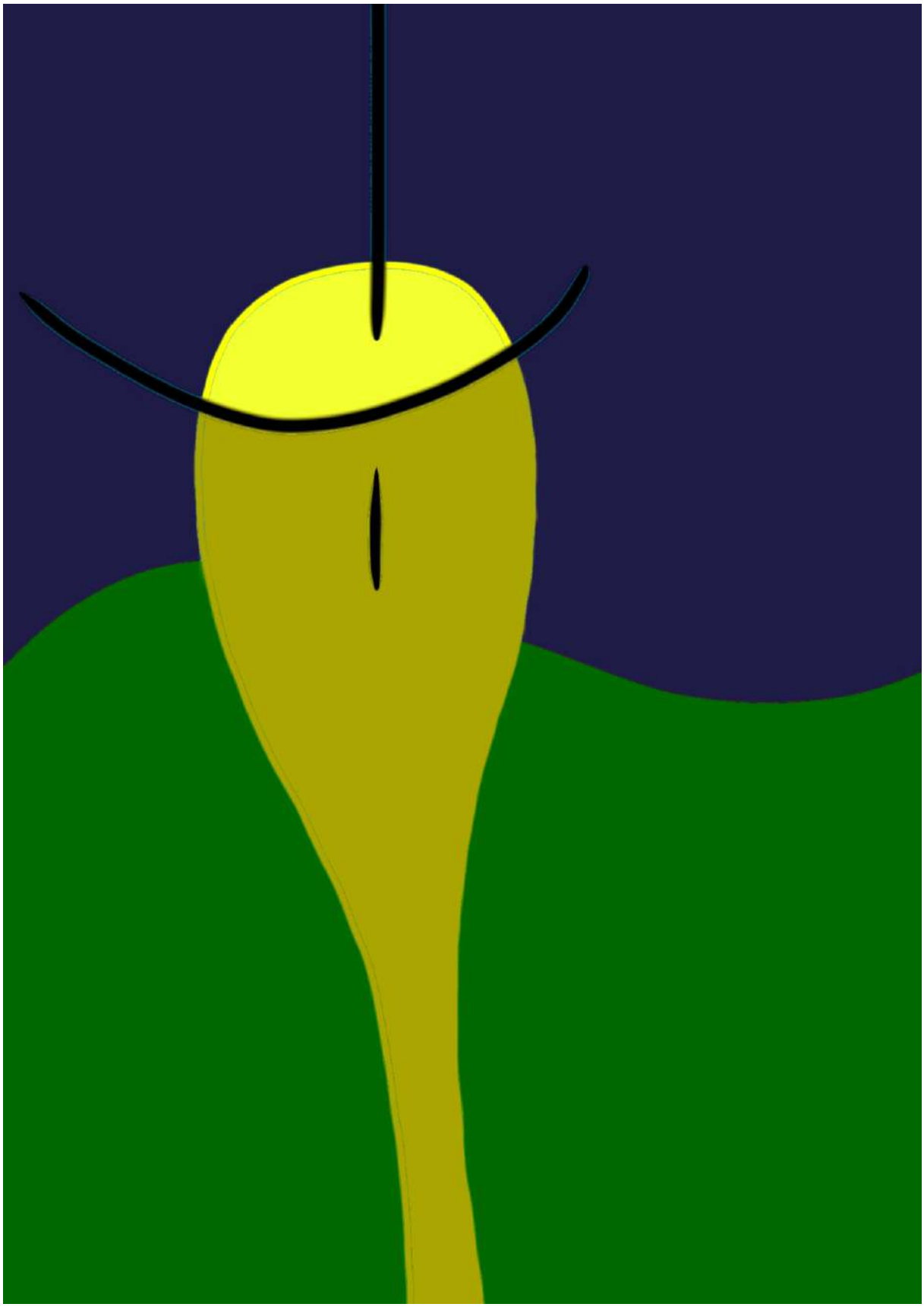
O desenho se apresenta como possibilidade de uma grafia, um convite para conhecer mundos vividos, caminhar e compreender também que, nas palavras de Michael Taussig (Parreiras 2020, 3), “A antropologia está em um bom lugar, eu acredito, entre o íntimo e o filosófico, e é disso que eu gosto”. Ela está no espaço do que é vivido, sonhado, sentido, experimentado, esperado e, de tantas maneiras, materializado (como no presente ensaio-desenhado).

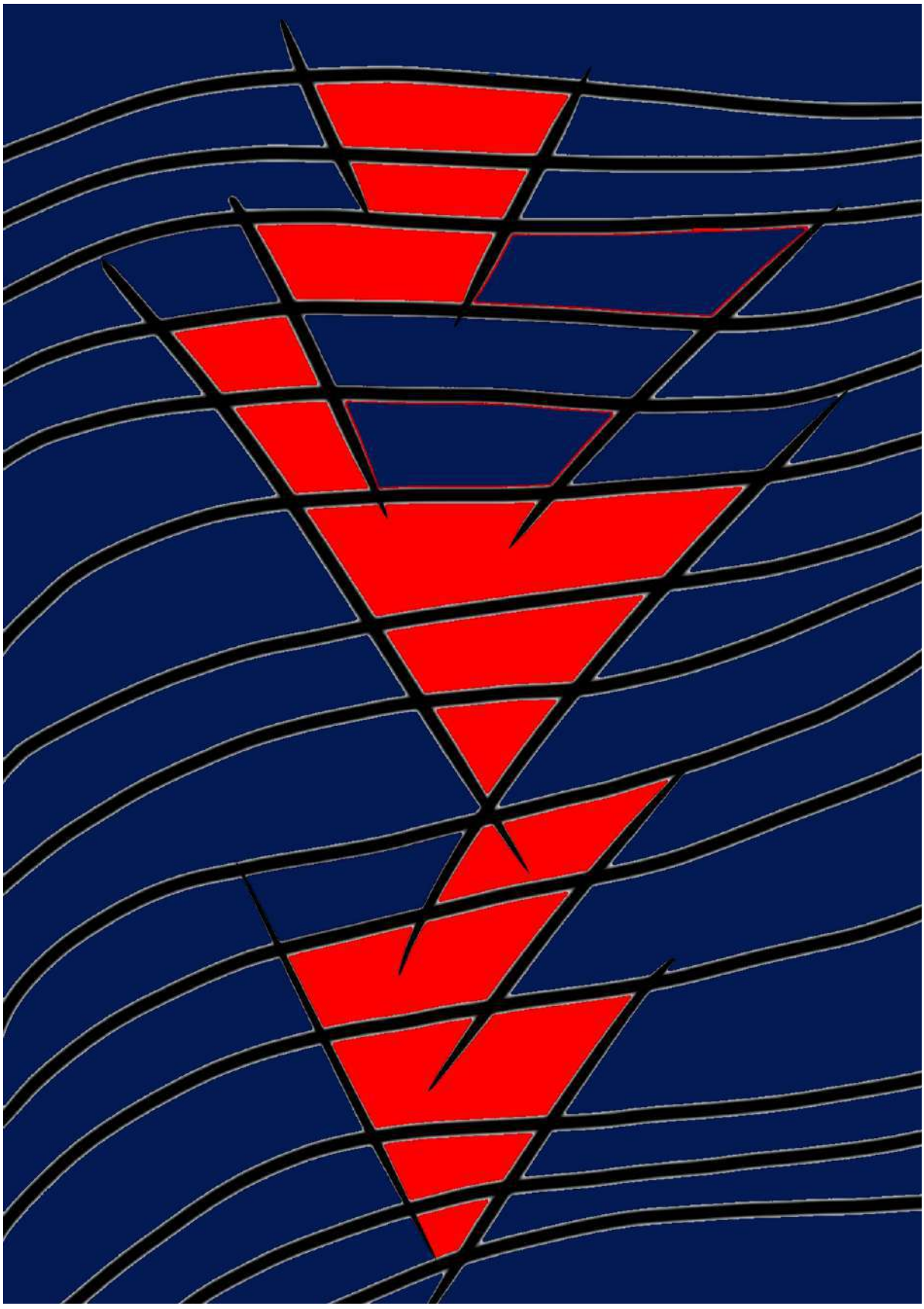


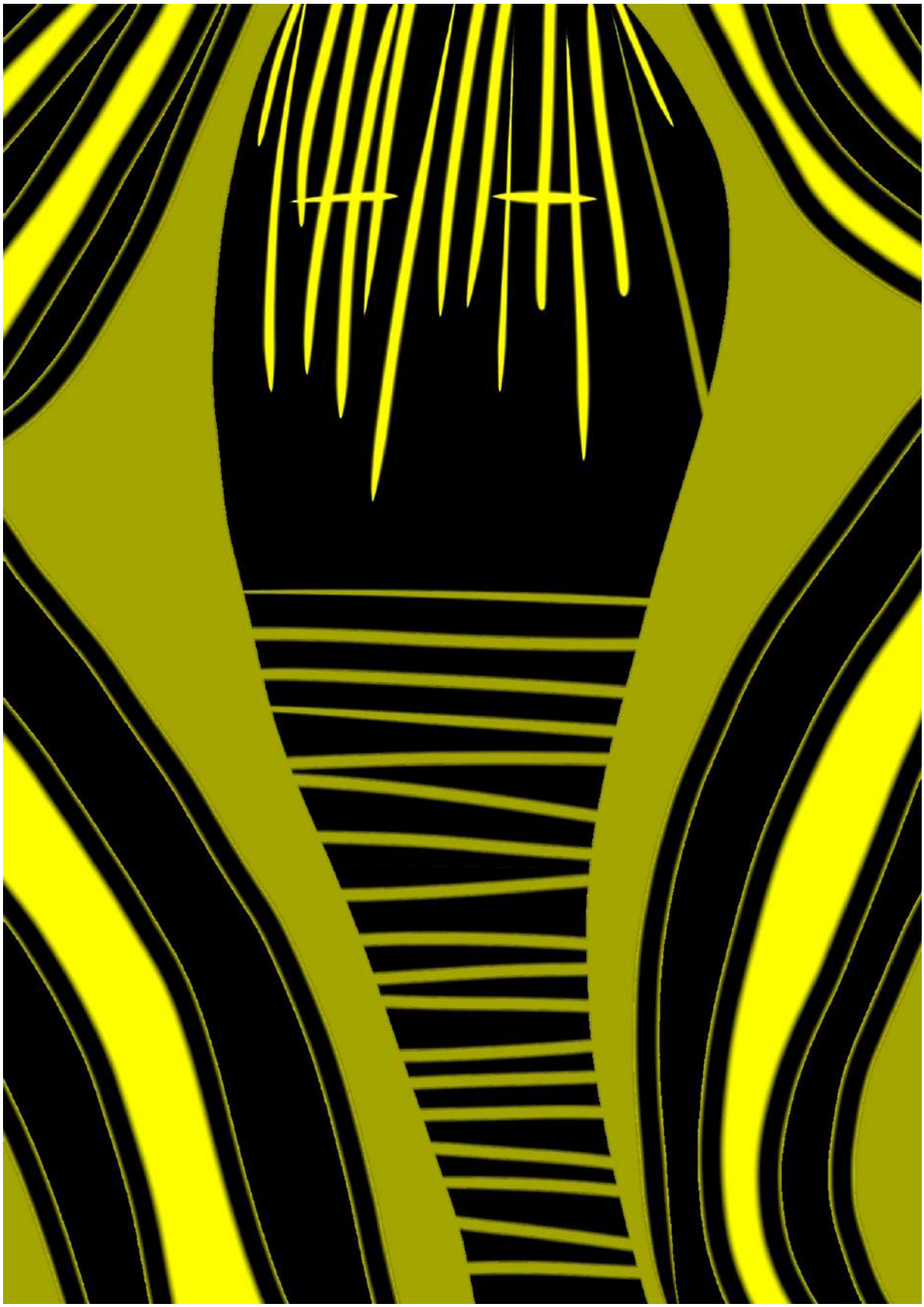


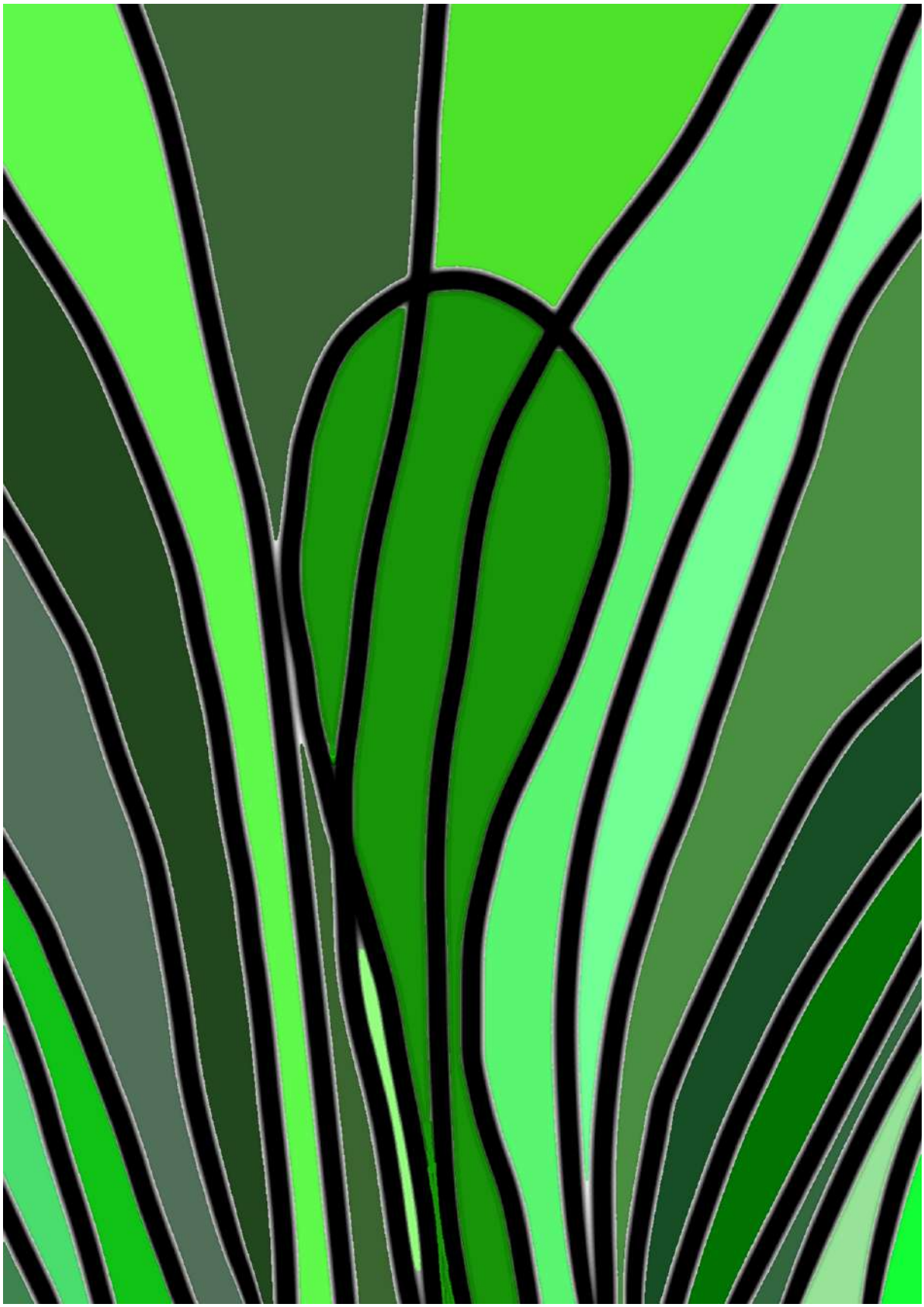


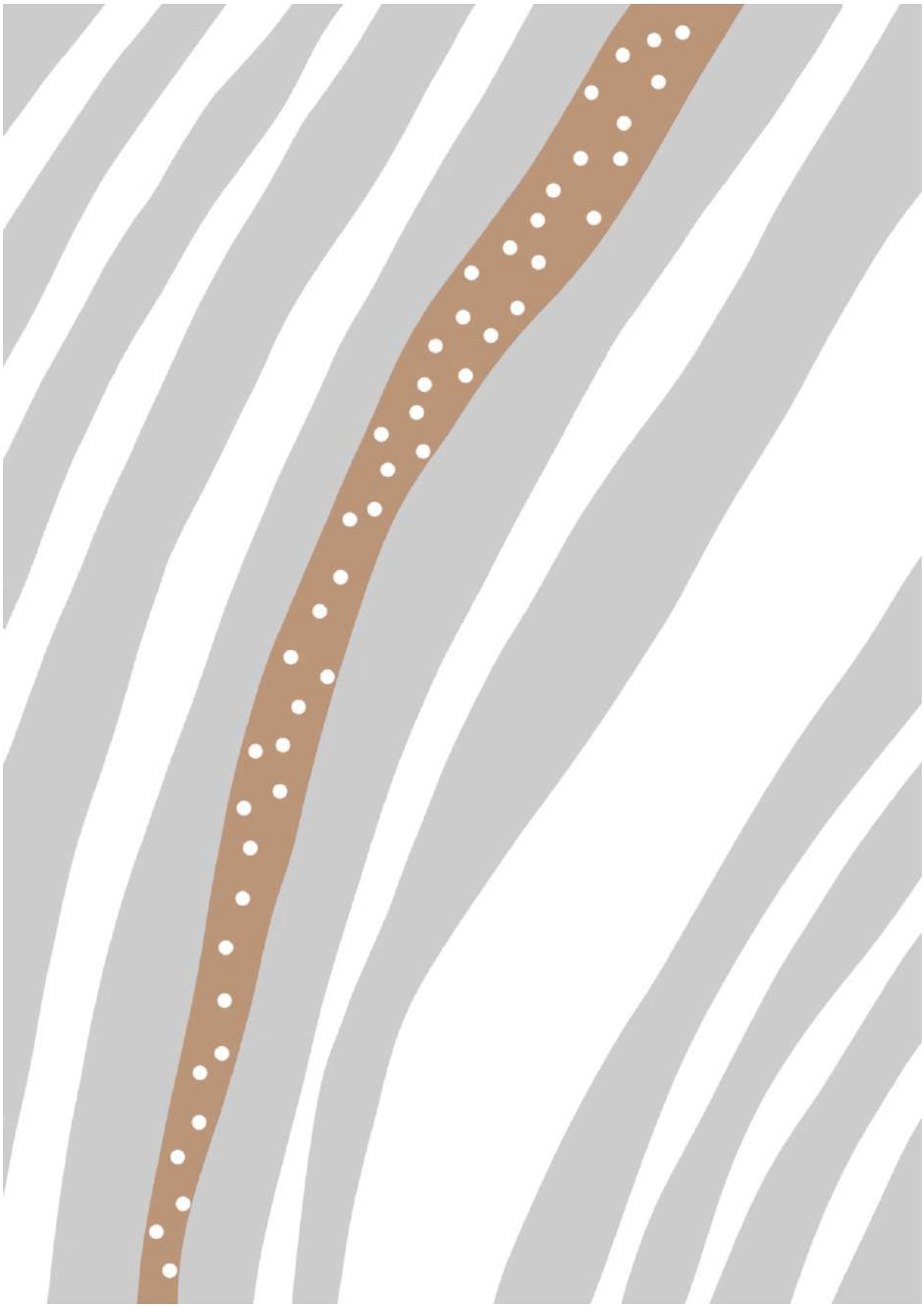


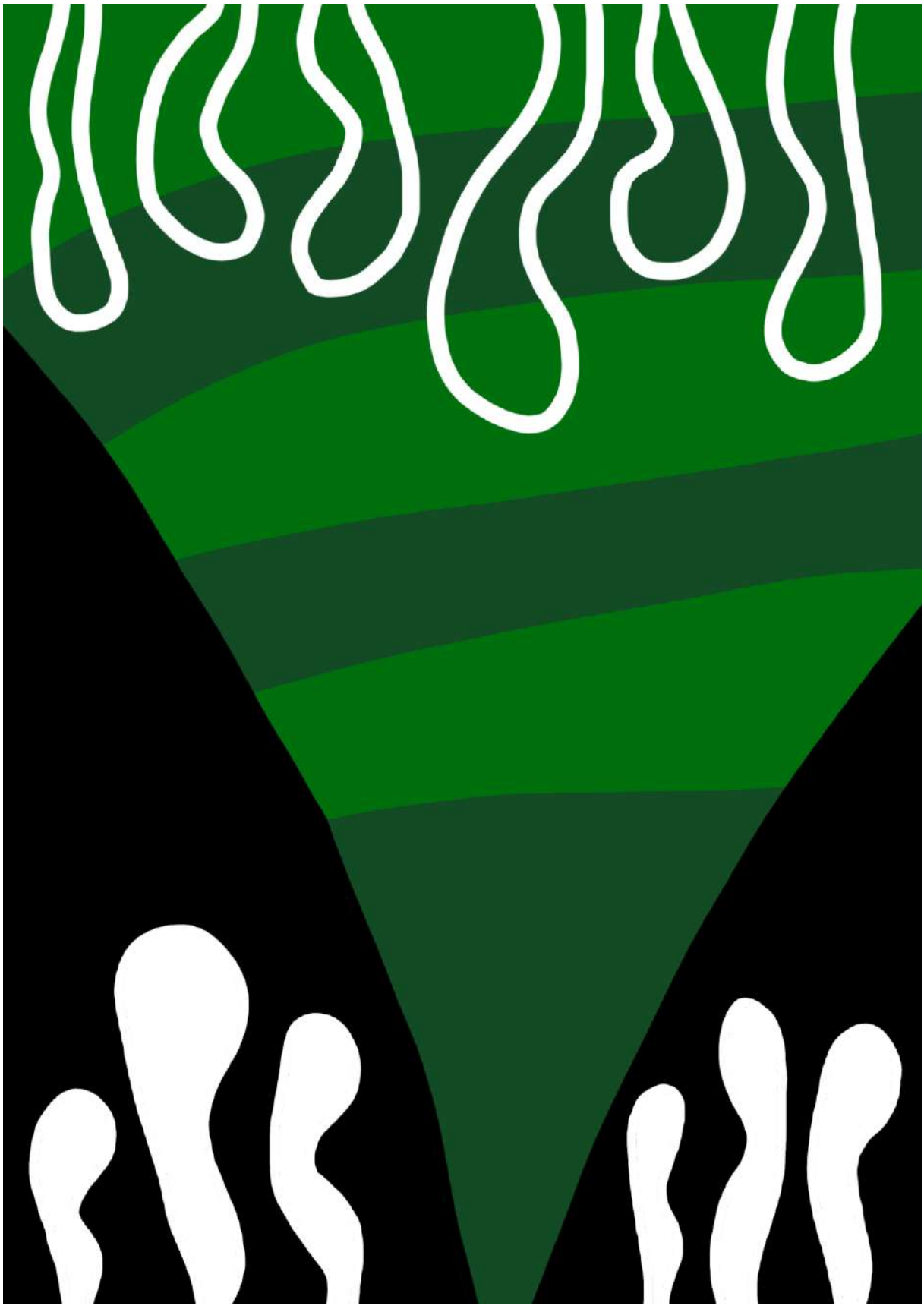












REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. 1994. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, p. 197-221.

Damásio, Ana Clara Sousa e Iyaromi Feitosa Ahualli. 2018. Às Mais Velhas. *Revista Calundu* 2 (2):6. https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v2i2.15261

Krenak, Ailton. 2019. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Parreiras, Carolina. 2020. Entre a prática, a teoria, a escrita e a experimentação etnográficas: Entrevista com Michael Taussig. *Revista De Antropologia, 63* (3). https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2020.177099

Prandi, Reginaldo. 2003. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

RESUMO

“Axé, é o que é” é um ensaio visual que busca apresentar mundos imaginados, vividos, sentidos, chorados e experimentados através do desenho. Esse último, se apresenta como um espaço de diálogo com seres materiais, imateriais, com o que escapa aos olhos, as cores e algumas racionalidades.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia; Desenho; Axé; Candomblé.

ABSTRACT

“Ashe is what it is” is an essay that seeks to present imagined, lived, felt, mourned and experienced worlds through drawing. The latter presents itself as a space for dialogue with material and immaterial beings, with that which escapes the eyes, the colors and some rationalities.

KEYWORDS
Anthropology; Drawing; Ashe; Candomblé.

Ana Clara Sousa Damásio dos Santos é doutoranda em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (UnB, 2021). Cursou graduação em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia também na UnB. É mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Integra o grupo de pesquisa MOBILE – Laboratório Etnografia das Circulações e Dinâmicas Migratórias (DAN, UnB) e Ser-Tão – Núcleo de Ensino, Extensão e Pesquisa em Gênero e Sexualidade (FCS, UFG). E-mail: anaclarasousadamasio@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 19/01/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

OPTCHA! CIGANO NÃO É RELIGIÃO? UMA ANÁLISE DA ATUAÇÃO, PERFORMANCE E RITUAIS ENTRE CIGANOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO[1]

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185829

CLEITON M. MAIA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-1563-2460
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 20550-013, ics@uerj.br

APRESENTAÇÃO

Esse ensaio tem como proposta analisar a atuação de diferentes atores que compõem o cenário cigano que vem se formando na cidade do Rio de Janeiro nos últimos anos. Optei por destacar dois rituais que acompanhei em meu trabalho de campo durante a pesquisa do doutorado, apresentando alguns dos ciganos que estiveram presentes e suas participações e atuações nesses rituais. Nas imagens apresento, descrevo e destaco em uma narrativa fotográfica e etnográfica, assim, proponho refletir sobre cada um dos dois rituais como cenários de *situações sociais* (Gluckman 1987)[2], para destacar no conjunto fotográfico questões que considero centrais para o entendimento das atuações.

No primeiro conjunto de imagens (Fotografias 1 a 5) apresento o grupo chamado *Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez* em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense da cidade do Rio de Janeiro. O grupo religioso é um, dentre muitos, que se apresentam como *tendas*, *tzaras*

1. O ensaio *Optcha! Cigano não é religião? Uma análise da atuação, performance e rituais entre ciganos na cidade do Rio de Janeiro*, foi apresentado e exposto no IV Prêmio De Fotografia Arthur Napoleão Figueiredo - EAVAAM, realizado no ano de 2020. O ensaio recebeu o Prêmio de segundo melhor Ensaio Fotográfico naquela edição.
2. Gluckman, Max. 2010. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: A antropologia das sociedades contemporâneas, Bela Feldman-Bianco (Org.). São Paulo: UNESP.

ou *tsaras*, suas redes e como são acionados com regularidade por demais representações ciganas da cidade. Assim como outras muitas *tzaras* na cidade, o grupo *Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez* caracteriza-se por praticar um ritual, chamado *Salamandra*, em que os médiuns incorporam entidades chamadas *ciganos de espírito* (Maia 2014)[3] para desenvolver seus rituais e performances de dança e música ciganas ganhando notoriedade e afirmando-se, assim, como *ciganos*, mas nesses casos em específico, enquanto *ciganos de espírito*.

No segundo grupo de imagens (Fotografias 6 a 8) foco na comemoração do Dia Nacional do Cigano e de Santa Sara Kali, a comemoração cigana de maior visibilidade que ocorre na cidade, um ritual que incorpora expressões cívicas, religiosas e culturais ciganas. O evento ocorre desde 25 de maio de 2006[4], quando, por um decreto, foi instituído o dia 24 de maio, o dia de Santa Sara Kali como Dia Nacional do Cigano no Brasil. Desde então, Mirian Stanescon, que se intitula *cigana de verdade*, realiza um ritual em comemoração à data. A gruta possui uma imagem da santa fixada e com isso o parque tornou-se um dos pontos de turismo religioso, entrando no calendário oficial de eventos da Prefeitura da cidade em 2017. O evento conta com a presença de aproximadamente cinco mil pessoas e vem transformando o espaço público em um lugar de disputa e controvérsias sobre a questão cigana, sua cultura e religião. A partir da apresentação do ritual da cigana Mirian Stanescon[5], proponho destacar, dessa maneira, mais uma das diferentes formas de ser cigano que acompanhei durante o processo de minha pesquisa. Nesse caso, aqueles que são ciganos afirmando-se enquanto *ciganos de verdade*, tal como se declara Mirian Stanescon.

Através desse ensaio fotográfico etnográfico, pretendo apresentar como as diferentes formas de representações ciganas, como os rituais dos *ciganos de espírito* e *ciganos de verdade*, constituem *diferentes formas* (Brah 2008)[6] de ser cigano performatizada e ritualizadas na cidade do Rio de Janeiro nos últimos anos. As últimas três décadas foram de grandes debates sobre os ciganos no Brasil. Com destaque aos últimos dez anos, o decreto de criação do Dia Nacional do Cigano assinado no dia 24 de maio de 2006[7]

3. Maia, Cleiton Machado. 2014. Posso ler a sua mão?: uma análise da Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez. 113 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Ciências Humanas e Sociais/Instituto Multidisciplinar/Instituto de Três Rios, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica.
4. A festa ocorre com o apoio da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.
5. A cigana é Conselheira da Comissão de Direitos Humanos da OAB/RJ, fundadora e presidente da Fundação Santa Sara Kali, promove a "Cruzada Nacional Pela Paz Mundial" há vinte anos no Parque Garota de Ipanema, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.
6. Brah, Avtar. 2006. Diferença, diversidade, diferenciação. In: Cadernos Pagu, v. 26: 329-376, Porto Alegre.
7. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Dnn/Dnn10841.htm

vem promovendo uma crescente quantidade de pesquisas e colocando o tema cigano no centro de novas produções acadêmicas.

Essa visibilidade faz parte de um debate bem mais amplo promovido desde o processo de formulação de nossa Carta Magna, no ano de 1988. Como demonstra a autora Susan Wright (1999), algumas organizações internacionais incentivaram políticas públicas que entendiam como uma das possibilidades de construção da democracia apoiada na ideia de diversidade cultural (Wright 1999, 13), o que ganhava força no contexto internacional. Esse processo sócio-histórico apresentou novos atores e novas formas de envolvimentos na construção de nossa constituição e durante as últimas décadas continuam gerando novos espaços de visibilidade e disputas entre alguns antigos e novos atores.

OS *CIGANOS DE ESPÍRITO* DA TENDA CIGANA ESPIRITUALISTA TZARA RAMIREZ EM NOVA IGUAÇU

A Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez teve seu início nos anos de 1990, com o médium Juan que também é pai de santo em um terreiro de candomblé na região chamada "Chacrinha", em Nova Iguaçu. Segundo os relatos dos médiuns da Tenda, no início aconteciam somente rituais de candomblé, mas ele e mais alguns dos adeptos teriam começado a sentir a presença de *espíritos ciganos* durante os rituais. Juan relatou-me que alguns dos adeptos também frequentavam a umbanda, o que estaria causando essa energia diferente no ambiente. Até que um dia ele incorporou pela primeira vez o Cigano Juan Ramirez.

Assim que incorporou esse espírito cigano (Fotografia 1) o médium assumiu a responsabilidade de arrumar um lugar em que esses espíritos ciganos pudessem ser cuidados. É uma característica da Tenda o múltiplo pertencimento religioso (Sanchis 1997) entre os adeptos, é comum os médiuns frequentarem além da Tenda, terreiros de umbanda e casas de candomblé, que eles chamam de "outro lado". Juan começou a desenvolver, no mesmo espaço que atendia como terreiro de candomblé, um dia só para trabalhos com esses espíritos ciganos, mas o atendimento com os ciganos começou a se tornar conhecido, gerou propaganda entre os próprios adeptos e os frequentadores da região. Três anos depois, Juan foi orientado por seu espírito cigano a procurar outro lugar que tivesse um espaço maior para as atividades ritualísticas e principalmente houvesse a separação do que seria chamada Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez do barracão de candomblé. O pedido foi atendido e o médium começou a atender com o espírito cigano que se apresenta com o nome Cigano Juan Ramirez.

Com o pedido, os médiuns decidiram mudar para uma região conhecida como "Chacrinha", no bairro de Santa Eugenia, que é mais distante do centro da cidade de Nova Iguaçu, onde conseguiram uma região mais

ampla e, assim, os rituais foram separados. Logo, compraram dois terrenos com a venda do antigo espaço, um deles foi destinado à construção da Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez e o outro para a manutenção do Barracão de Candomblé.

O grupo religioso é um, dentre muitos, que se apresentam como *tendas*, *tzaras* ou *tsaras*, suas redes e como são acionados com regularidade por demais representações ciganas da cidade. Assim como outras muitas *tzaras* na cidade, o grupo *Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez* caracteriza-se por praticar um ritual, chamado *Salamandra*, em que os médiuns incorporam entidades chamadas *ciganos de espírito* (Maia 2014) para desenvolver seus rituais e performances de dança e música ciganas ganhando notoriedade e afirmando-se, assim, como *ciganos*, mas nesses casos em específico, enquanto *ciganos de espírito*.

O RITUAL DA SALAMANDRA

Dentre as minhas fotografias e observações, alguns objetos destacaram-se por sua presença constante em todas as arrumações de tapetes e se tornaram símbolos importantes, não só por terem a sua presença repetidamente invocada no ritual da Salamandra, mas também nos atendimentos dos ciganos de espíritos incorporados (Fotografia 2). Porém, para entender a centralidade do ritual da Salamandra, destaco o objeto vela, para assim apresentar como esse objeto e o elemento fogo são fundamentais no ritual da Tenda, temos de atentar como o atendimento dos médiuns incorporados dentro do espaço coberto ocorre e a sua incorporação coletiva no espaço aberto durante o ritual da Salamandra.

Durante os atendimentos, o espaço coberto funciona como uma triagem, os frequentadores passam pelo passe e dependendo da necessidade, indicada por quem aplicou o passe (Fotografias 3 e 5), o atendido é encaminhado para entrar na lista de consulta com os *ciganos espirituais*. Na maioria das vezes o desejo pelo atendimento é manifesto pelo próprio frequentador. Após a arrumação dos tapetes de atendimento, os médiuns se sentam, acendem a vela, o incenso, borrifam o perfume do seu cigano em suas mãos, tapete e no ar, começando um processo de concentração. Seguido de alguns segundos de silêncio, em que,por vezes, foram minutos imóveis até a incorporação, a chegada do cigano de espírito. A incorporação desse cigano de espírito acontece de maneira totalmente individual e silenciosa, normalmente o silêncio é quebrado com um único “brado”, “grito” ou movimento brusco (Fotografia 5) que produza sonoridade, como batida de palmas, batidas no peito ou no chão. O silêncio e o não silêncio causado pelo momento liminar (Schechner 2012, 49) são destaque na marcação da incorporação. A incorporação é o momento liminar para os adeptos da Tenda Tzara Ramirez, é por ela que eles assumem novas formas de identidades e de ser cigano.

As velas são os "pedidos", "desejos" ou "trabalhos" realizados durante o dia (Fotografias 2, 3 e 4). As pessoas atendidas pelos *ciganos de espírito* compartilham nesse ritual as suas angústias e necessidades, além dos trabalhos, atendimentos e conselhos que ficam acordados a serem feitos em períodos determinados entre o *cigano de espírito* e o frequentador. No ritual, o cigano recomenda que naquele dia uma vela seja acesa por cada um dos presentes, de acordo com a necessidade percebida no atendimento anterior. Assim, todos os presentes sempre têm uma vela em mãos, todos tem "algo a oferecer a Salamandra"[8].

Com as velas acesas, as músicas do ritual da Salamandra começam a tocar, sempre na mesma sequência as mesmas onze gravações são tocadas. As duas primeiras são, respectivamente, *Oração a Santa Sara e Nossa Senhora* e *Invocação da Salamandra*, neste momento todos os presentes na Tzara Ramirez começam a passar de mão em mão suas velas, de trás para frente, até que todas as velas sejam depositadas e juntas acendam a grande fogueira, a *Salamandra* (Fotografia 4).

Durante o depósito das velas (Fotografias 1, 3 e 4) na *Salamandra*, a música *Invocação da Salamandra* está sendo entoada, as frases da música são todas como um chamado a *Salamandra*[9], "seus poderes", "sua força", "seu espírito" e todo o seu "mistério". Em seu último verso, em tom de invocação, é exclamado um grito em todas as caixas de som do ambiente: "*SALAMANDRA*, *SALAMANDRA*, *NÓS TE INVOCAMOS. MOSTRE SEU MISTÉRIO!*". Seguido a essa oração, entram as nove músicas de tema cigano ou de grupos ciganos[10] usadas durante o ritual. O autor Richard Schechner (2012, 70), em sua análise de performance de ritual, destaca o impacto que o *espaço sagrado* tem sobre os participantes do ritual, como esse local faz parte de um conjunto de *símbolos ordinários na performance* (2012, 61) em destaque ressaltando a música e os cantos como um mecanismo de liberação para a performance. É possível notar como o espaço sagrado é importante nesse ritual, bem como a música tem um papel importante no ritual de incorporação na Tzara Ramirez.

OS *CIGANOS DE VERDADE* E A COMEMORAÇÃO DO DIA NACIONAL DO CIGANO E DE SANTA SARA KALI EM IPANEMA, ZONA SUL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Entre as atividades que acompanhei em meu campo, os atores que se envolveram e as redes acionadas, escolho um outro ritual para retratar algumas dessas mediações ciganas na cidade: a comemoração ao Dia Nacional do Cigano e Santa Sara Kali em Ipanema, RJ. O evento em comemoração ao

8. É o "espírito da caravana cigana" ou "espírito cigano", como os membros da Tenda referem-se à *Salamandra*.

9. O *espírito cigano* da caravana que os adeptos atribuem a fogueira.

10. Destaco que essa análise da música cigana, suas disputas, legitimidades e circulação são retomadas mais ao decorrer do texto.

Dia Nacional do Cigano e ao Dia de Santa Sara Kali ocorreu na Gruta de Santa Sara Kali, no Parque Garota de Ipanema, em 2017, na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Pretendo dar ênfase a esse evento em específico por ser a comemoração de maior visibilidade que ocorre na cidade do Rio de Janeiro e por ser um ritual que incorpora elementos cívicos, religiosos e culturais ciganas.

O evento ocorre desde o ano de 2006, quando foi instituído o dia 24 de maio, o dia de Santa Sara Kali como Dia Nacional do Cigano no Brasil. Desde então, Mirian Stanescon, que se intitula Dr. Mirian Stanescon, *cigana de verdade* (Fotografia 7), promove uma festa que durante muitos anos foi organizada em atuação conjunta com a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e com a Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Mirian Stanescon é Conselheira da Comissão de Direitos Humanos da OAB/RJ, fundadora e presidente da Fundação Santa Sara Kali e promove um evento que chama de "Cruzada Nacional Pela Paz Mundial" há vinte anos no Parque Garota de Ipanema.

No ano de 2006, a cigana Mirian Stanescon foi convidada pelo Governo Federal para escrever a cartilha "Povo Cigano, o direito em suas mãos" lançada em 25 de maio do mesmo ano, uma realização conjunta entre o Ministério da Cultura, Secretaria Especial de Direitos Humanos, Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural, Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) e a Fundação Santa Sara Kali (FSSK). Após o lançamento da cartilha, a autora foi convidada a fazer pessoalmente a divulgação pelos estados brasileiros, ajudando na promoção da cultura e direito à cidadania do cigano no Brasil, e assim como consta no decreto federal[11], divulgando também Santa Sara Kali como "Padroeira dos ciganos no Brasil".

Por muitas vezes, em seus encontros mensais, Mirian destacou a gruta do Parque Garota de Ipanema como o "primeiro templo de Santa Sara Kali no Brasil[12]", fazendo com que, assim, o "povo cigano e os adoradores e devotos da santa" tenham um espaço para adorá-la no Brasil[13].

O RITUAL NA GRUTA DE SANTA SARA KALI

A gruta do Parque Garota de Ipanema possui uma imagem de Santa Sara Kali fixada (Fotografia 6) e com isso o parque tornou-se um dos pontos

11. O decreto da criação do Dia Nacional do Cigano foi assinado no mesmo evento pelo então presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, que fez questão de posar para fotos e beijar a imagem da santa cigana que fora presenteado na ocasião.
12. Em paralelo com suas atividades com o Governo Federal e em diversas áreas em que atuou durante a sua vida, Mirian manteve sua fundação e algumas das atividades que são sua marca como as correntes e as comemorações, com maior destaque ao mês de maio e a festa em homenagem a Santa Sara Kali.
13. Fazendo referência à festa de Saints Maries de La Mer, no sul da França, onde anualmente fazem peregrinações, uma grande romaria e festividades em homenagem a Santa Sara Kali.

de turismo religioso na cidade Rio de Janeiro, entrando no calendário oficial de eventos da Prefeitura em 2017. Houve edições do evento que já contaram com a presença de aproximadamente cinco mil pessoas e isso vem transformando o espaço público em um lugar de disputa e controvérsias sobre a questão cigana, sua cultura e religião. A partir da apresentação dessa cigana nesse capítulo proponho destacar mais uma das diferentes formas de ser cigano que acompanhei durante o processo de minha pesquisa, aqueles que são ciganos afirmando-se como *ciganos de verdade*, defendendo valores vinculados à Igreja Católica como forma de se legitimar na esfera pública carioca.

Acompanhei o evento durante alguns anos, mas destaco em minha análise o evento ocorrido no ano de 2017, objetivando dar ênfase em como Mirian Stanescon performatiza e ressignifica durante o ritual que realiza na praça, símbolos étnicos, cívicos, religiosos e culturais. Assim, proponho destacar como esses elementos são incorporados na narrativa que Mirian Stanescon (Fotografia 9) conta acerca da sua trajetória, das suas conquistas políticas e na produção de seus produtos. Pretendo ressaltar como, em sua atuação, Mirian Stanescon retifica e performatiza as orientações da Pastoral Cigana da Igreja Católica[14].

O ritual é pedagogicamente ensinado, como todo mês, por Mirian Stanescon que realiza uma benção que chama de "benção das sete ervas e sete essências". Depois os presentes queimam seus incensos representando seus pedidos em uma fogueira, em seguida os pães bentos de Santa Sara Kali são distribuídos por membros do GRASSA[15]. Durante o evento, Mirian destacou ao microfone que "como em toda festa cigana, nossa benção termina com uma grande comemoração ao som de músicas ciganas tradicionais, muita dança e alegria!". Como estava previsto na programação, aconteceria um show anunciado por Mirian como uma ação para: "divulgar a cultura e tradições ciganas, auxiliando no combate à descriminação[16]".

Enquanto isso, a cigana fazia a leitura dos últimos versos do seu panfleto ao microfone: "Diga não à descriminação! Vista a camisa da Paz! Para conhecer melhor a história de Santa Sara Kali e as tradições do Povo cigano, leia o livro *Lilá Romai – Cartas ciganas*, de Mirian Stanescon", imediatamente emendou a leitura da oração de Santa Sara. A oração foi lida por Mirian na versão em romanês, seguida pela multidão que lia em coro a versão em português, por vezes esse ritual é feito de maneira alternada, verso a verso. Ao fim, todos falam juntos o "Thie Diel o Dhiel" em romani

14. Conforme apresentarei, a organização possui diferentes nomes, dependendo do tempo e lugar, por questões de formatação adotarei a nomenclatura única de Pastoral dos Povos Ciganos no decorrer do texto.
15. Grupo Amigos de Santa Sara (GRASSA).
16. Trecho da fala de Miriam Stanescon, Cruzada Nacional Pela Paz Mundial, Ipanema, Rio de Janeiro, Caderno de campo, 24 de março de 2017.

e o “amém” em português. O microfone dá lugar ao maço de ervas na mão da cigana, a multidão se espreme contra as grades da RIOTUR em busca da benção e do pãozinho. Ao mesmo tempo a voz de sua filha Lhuba toma conta do som ambiente, ao microfone a jovem os instrui: “calma”, “todos vão receber a benção”, “tem pãozinho pra todo mundo” ou “circulem”, cabe a ela direcionar os devotos (Fotografia 10) à gruta para a queima do incenso na pequena fogueira nesse momento (Fotografia 8).

RESUMO

O ensaio tem como proposta analisar a atuação de diferentes atores que compõem o cenário cigano que vem se formando na cidade do Rio de Janeiro nos últimos anos. Optei por destacar dois rituais que acompanhei em meu trabalho de campo durante a pesquisa do doutorado. Nas imagens apresento, descrevo e destaco em uma narrativa fotográfica e etnográfica, assim, proponho refletir sobre cada um dos dois rituais como cenários de *situações sociais* (Gluckman 1987), para destacar no conjunto fotográfico questões que considero centrais para o entendimento das atuações. No primeiro conjunto de imagens apresento o grupo chamado Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez em Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense. No segundo conjunto de imagens foco na comemoração do Dia Nacional do Cigano e de Santa Sara Kali, a comemoração cigana de maior visibilidade que ocorre na cidade, um ritual que incorpora expressões cívicas, religiosas e culturais ciganas.

PALAVRAS-CHAVE
Cultura;
Subjetividade;
Religião; Etnia.

ABSTRACT

This essay analyzes the activities of the different actors that comprise the Roma scenario, which has become established in the city of Rio de Janeiro in recent years. I decided to highlight two of the rituals I have been following in field work for my doctoral research, presenting some of the Roma people who were present, and their participation and activities in these rituals. In the images, in a photographic and ethnographic narrative, I present, describe, highlight, and propose to reflect on the two rituals, as scenarios of *social situations* (Gluckman 1987), to emphasize issues I consider central to understanding these activities in a collection of photographs. In the first group of images, I present the group called *Tenda CiganaEspiritualista Tzara Ramirez* (Tzara Ramirez Spiritualist Roma Tent) in Nova Iguaçu, Baixada Fluminense in the city of Rio de Janeiro. The second group of images focuses on the commemoration of the National Roma and Saint Sara Kali Day, a Roma celebration with the greatest visibility that takes place in the city. The ritual incorporates civil, religious, and cultural Roma expressions.

KEYWORDS
Culture;
Subjectivity;
Religion; Ethnicity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brah, Avtar. 2006. Diferença, diversidade, diferenciação. *In:Cadernos Pagu*, v. 26: 329-376, Porto Alegre.

Gluckman, Max. 2010. Análise de uma situação social na Zululândia moderna.*In: A antropologia das sociedades contemporâneas*,Bela Feldman-Bianco (Org.). São Paulo: UNESP.

Maia, Cleiton Machado. 2014. *Posso ler a sua mão?:* uma análise da Tenda Cigana Espiritualista Tzara Ramirez. 113 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Ciências Humanas e Sociais/Instituto Multidisciplinar/Instituto de Três Rios, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica.

Sanchis, Pierre. 1997. O campo religioso contemporâneo no Brasil. *In: Globalização e Religião,*Ari Pedro Oro e Carlos Alberto Steil. (Orgs). Petrópolis: Vozes.

Schechner, Richard. 2012. *Performance e Antropologia de Richard Schechner.* Org. ZecaLigiéro. Trad. Augusto Rodrigues da Silva. Rio de Janeiro: Mauad X.

Wright, Susan. 1999. The politicization of 'culture'. *Anthropology Today*, v. 14,n. 1.: 7-15.

CLEITON M. MAIA é Doutor (2019) pelo Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), e Mestre (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), with a post-doctorate (2019) in Social Sciences at the Instituto de Ciências Sociais at Uerj. He is undergraduate in History from the Universidade Gama Filho (2007). He joins the research group *Disturbance: Gadgets, Urban Plots, Orders and Resistance* at Uerj. E-mail: cleitonmmaia@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 05/16/2021
Aprovado: 09/14/2021

GIS

FOTOGRAFIA RITUAL: UMA EXPERIÊNCIA COM O POVO HUNI KUIN

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185779

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

BÁRBARA MILANO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6144-9325
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, SP, Brasil, 01140-070 – posgraduacao.ia@unesp.br

> A PRIMEIRA VEZ QUE UM ASHANINKA me disse que as propriedades medicinais das plantas se aprendiam ingerindo um preparado alucinógeno, achei que simplesmente zombava de mim. Estávamos em plena floresta, agachados, conversando, e ele explicou que as folhas de um arbusto ao nosso lado podiam curar a picada de uma serpente mortal.
>
> - Bebendo ayahuasca é que aprendemos essas coisas – ele disse e, afinal, não estava zombando (Narby 2018, 9).

Eu já havia entrado em contato com a Ayahuasca, mas a partir dessa experiência seria diferente. Era janeiro de 2017, região de reserva da cidade de Cotia (Grande São Paulo), me apresentaram o indigenista Txai Macedo e esperávamos no quintal a chegada dos quatro Huni Kuin que passariam conosco aquele tempo. Pajé Ninawá, Txuã, Bixku e Yakã, a única mulher do grupo, casada com Bixku, que era estudante de Pajé (o estudo da pajelança se dá por meio de dietas e acompanhamento por um ancião ao jovem que virá a ser curador em sua comunidade); Txuã, que já havia sido cacique de sua aldeia e, Pajé Ninawá, curador ancião conhecedor de mistérios. O povo Huni Kuin se encontra no território que chamam Brasil, predominantemente no estado do Acre (tronco linguístico: Pano); de complexa imaterialidade, nessa cultura, o contato com os seres encantados é base de sua experiência vivencial, realidade não apenas para os xamãs, mas para toda a comunidade - vindos da região do Médio Rio Envira, auto-organizados pelo CCEFYY (Centro Yurabaka Naibai

Yuxibu Baibu) e auto-representados pela FEPHAC (Federação do Povo Huni Kuin no Acre), buscavam com a estada de três meses por São Paulo, fazer trocas e fortalecer a rede apoio que torna possível a realização de projetos comunitários de forma autônoma ao Estado piromaníaco. Passamos esse tempo, dedicados à prática da cura...

Eu, atenta especialmente à experiência do processo imersivo como cura, e da prática sobretudo da poesia, por intermédio da fotografia. Vivenciei algumas dezenas de rituais em finais de semanas subsequentes, onde a partir do uso das plantas de poder amazônicas (Rapé, Sananga, Ayahuasca) produzi o trabalho que venho a mostrar como ensaio junto a essas palavras que buscam acolher o leitor na [contação] particular de minha vivência, que deu origem ao projeto de mestrado que venho desenvolvendo, "Fotografia Ritual". Busco sintetizar uma forma capaz de reverberar ao expectador o vislumbre da cura como ação, que se expande para além de seu momento próprio. Seria possível criar sensorialmente aspectos parecidos aos meus sentimentos de lembrança a aqueles que não estiveram nessas situações? Seria possível propagar a cura a partir da imagem?

Em nenhuma medida a imagem solitária seria capaz de reconstituir uma cena em sua inteireza. Os sons podem me trazer imagens... bem como, as imagens podem me trazer sons, contudo, a partir na necessária escolha, acredito que este trabalho poderia ser desenvolvido de outras formas, a partir de outras linguagens no que se refere a sua intenção. Mas como só posso fazê-lo sendo eu, é a fotografia, a criação da imagem luminosa o que cabe. Construo imersa, depois de me perder, o que seria o caminho do encontro. Um encontro ao que não tem nome, nem fim, e talvez nem exatamente um sentido. As indagações que costuram meu pensamento são norteadas pela ideia do rito como objeto fotografável, e, da fotografia em si como um rito a partir do gesto performativo de fotografar. Sendo a experiência de imersão, parte fundante desse processo criador; a prática relacional, atua como criadora de espaços onde tal realização intima se torna possível. Os grafismos tradicionais Huni Kuin são chamados de Kene, e feitos exclusivamente por mulheres; antecedendo a cerimonia, a pintura corporal já é parte do rito, uma preparação:

> "[...] Trazem no corpo pinturas exclusivas: cada qual se apresenta como a representação do espírito da natureza (animal ou outro) que o protege e lhe transmite os ensinamentos mágicos que lhe dão o poder da cura e da premonição [...] O sistema de pinturas corporais Xerente constitui uma linguagem ativa, estritamente vinculada à estrutura social e que é tomada como referência na definição de papéis e de relações sociais. [...] Uma vez pintados, porém, os corpos expressam uma classificação que é clânica (e conseqüentemente, de metades) e inequívoca. Nesse sentido,

> a pintura corporal diz algo de fundamental sobre essa sociedade e corresponde a uma perspectiva que ilumina aspectos da vida social Xerente, tornando-os evidentes". (Vidal 1992/2007, 100).

Há também imagens do feitio de Rapé: tabaco moído com cinzas e cascas de folhas soprado nas narinas com um instrumento chamado tepi; cuja função física primária é descongestionar as vias respiratórias, essa sagrada medicina tem tido nos últimos anos uso acentuado em grandes cidades, sendo utilizada inclusive no tratamento à dependentes químicos. Os cantos de rezo chamam os "espíritos da floresta", e cura se faz aos planos etéreos. Entre minhas motivações para a realização deste trabalho, é sem dúvida contribuir de modo se não extinguirmos, ao menos possamos amenizar a aura de desentendimento e preconceito sobre o uso milenar das citadas plantas de poder. Na sequência, mais alguns registros das circunstâncias especificas que investigo, a fotografia ritual em situações cerimoniais com o uso da Ayahuasca. Utilizada por 72 grupos indígenas da Bacia Amazônica, é conhecida por cerca de 42 nomes diferentes; também utilizada pelas religiões de origem brasileira: Santo Daime, Barquinha e União do Vegetal. Descreve um Pajé Huni Kuin em Una Isî Kayawa: o livro da cura do povo Huni Kuin do rio Jordão:

> O uso da bebida é um meio de aprendizado, que faz parte do treinamento necessário para se adquirir coragem, habilidade na caça e na guerra, ver os espíritos, e aprender a conhecer o mundo, viajar e ver as coisas que existem para além da aldeia. É também utilizada pelo pajé para obter informação a respeito da causa de uma doença, evocar os espíritos e seres da floresta para as curas dos males físicos e espirituais. (Ika Muru et al 2014, 153)

Em David Kopenawa e Bruce Albert (2015, 119) "[...] Esses espelhos cobrem a floresta desde o primeiro tempo, e os espíritos se deslocam sobre eles sem parar, brincando, dançando ou guerreando. Foi nesses espelhos que vieram à existência e é deles que descem em nossa direção. É também neles que depositam nossa imagem quando nos fazem xamãs.". Para finalizar essa apresentação, trago uma pequena reflexão sobre a fotografia de Claudia Andujar, cuja trajetória influenciou a produção da pesquisa:

> [...] a partir da percepção, a fotógrafa intui que sua duração tem essencialmente o poder de revelar outras durações, de englobar as outras e de englobar ela mesma ao infinito, como descreveu Deleuze.
>
> Nas últimas fotografias desta exposição, acedemos à Duração única, de que falava Bergson. Porque, como lemos em Lapoujade. E agora precisamos repetir: "só a intuição pode me pôr em contato com durações outras que a minha, pois ela me revela que não sou apenas duração interior, mas também élan vital e movimento material ou esforço do universo inteiro para retomá-la paradoxalmente em um monismo que

atesta a prodigiosa plasticidade do espírito e da extensão de seus circuitos de reconhecimento. (Garcia dos Santos 2005)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Garcia dos Santos, Laymert. 2005. Experência estética e simpatia bergsoniana. In *A Vulnerabilidade do ser/ Territórios Interiore: A fotografia de Claudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify / Pinacoteca do Estado. https://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/49/claudia-andujar/textos

Ika Muru, Agostinho Manduca Mateus; Alexandre Quinet (Org.). Ika Muru, Agostinho Manduca Mateus; Manuel Vandique Dua Buse e o povo Huni Kuin do rio Jordão. 2011/2019. Una isi kaiawa: o livro da cura do povo Huni-Kuin do Rio Jordão. Rio de Janeiro: Dantes.

Kopenawa, Davi; Bruce Albert. 2015. Aqueda do céu: palavras de uma xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras.

Narby, Jeremy. 2018. A serpente cósmica: O DNA e a origem do saber. Rio de Janeiro: Dantes.

Vidal, Lux. (Org.). 1992/2007. Grafismo Indígena. Silva, Aracy Lopes da; Agenor T. P. Farias. Pintura corporal e sociedade: os "partidos" Xerente. São Paulo: Studio Nobel: EDUSP: FAPESP.

RESUMO

A investigação do rito como objeto fotografável e da fotografia em si como um rito a partir do gesto performativo de fotografar são os norteadores deste trabalho. Fruto de uma experiência de imersão junto ao povo Huni Kuin em 2017, e o desenvolvimento de um trabalho fotográfico realizado em circunstâncias cerimoniais com uso das plantas de poder amazônicas, o texto/contação "Fotografia Ritual: Uma experiência com o povo Huni Kuin".

ABSTRACT

The investigation of the rite as a photographable object and photography itself as a rite from the performative gesture of photographing are the guidelines of this work. Fruit of an immersion experience with the Huni Kuin people in 2017, and the development of a photographic series carried out in ceremonial circumstances using Amazonian power plants, the text/story "Ritual Photography: An experience with the Huni Kuin people".

BÁRBARA MILANO é fruto entre o preto, o branco e o ancestral da terra Pindorama. Mestranda em Artes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP, 2020) onde desenvolve o trabalho "Fotografia Ritual" na linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos. Cursou graduação em Artes Visuais pela mesma instituição (UNESP, 2015). Atualmente atua como artista em exposições e residências, a costura entre diferentes linguagens desafia a forma – do corpo como ato [performatividade] à fotografia como registro silencioso. Seu corpo é suporte de vivências imateriais. Integra os grupos de pesquisa GIIP/CAT (UNESP) na área de artes e tecnologia e o coletivo independente de mulheres racializadas Nacional Trovoa. E-mail: barbara.milano@unesp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 15/05/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

CIDADE DE GIZ: EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.189143

JEFERSON CARVALHO DA SILVA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-3371-3918
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 – fla@usp.br

SOBRE INVENÇÕES E DESENCONTROS

O sol timidamente desponta entre as nuvens que cobrem o céu das sete e meia da manhã. O ritmo das ruas é calmo e meus passos percorrem o cimento das calçadas, moldando-se por meio das formas irregulares das pedras. Olho atento os movimentos do entorno, observo as vitrines, as portas das lojas ainda fechadas, os postes com suas camadas de papéis e símbolos sobrepostos. Por um instante, desvio o olhar e minha atenção se detém em marcas que se encontram no chão: feitas de giz e, à primeira vista, não parecem obedecer algum tipo de padrão.

Pergunto-me: quando começa e quando termina o trabalho de campo etnográfico? Desde a primeira vez que encontrei as inscrições de giz pelas calçadas, paredes e postes das ruas de Viçosa (MG), uma espécie de "instinto etnográfico" (Peirano 2014) despertou em mim. Quem havia feito aquelas marcas? Por qual motivo? O que significavam? Foram perguntas que me acompanharam por um bom tempo. À época, ainda não estava desenvolvendo nenhum trabalho específico, como faria mais tarde, mesmo assim, passei a procurar as tais marcas em meus percursos cotidianos.

Segundo Ulf Hannerz (2015), é muito provável que as etnografias sejam o "produto mais característico do trabalho antropológico". Tratam-se de contribuições por onde as teorias antropológicas se alimentam e se reinventam a partir das recombinações de cunho intelectual e das práticas inventivas adotadas por pesquisadores/as (Peirano 2014). Assim, cada etnografia possui suas singularidades, postas pelas

subjetividades dos/as antropólogos/as e pelas implicações dos contextos que estão sendo observados.

Etnografar as cidades e seus espaços nos leva, então, a uma experiência singular das abordagens etnográficas e antropológicas. A depender dos métodos e recortes utilizados, pode ser uma das maneiras de se aproximar de composições citadinas caleidoscópicas, múltiplas e polifônicas. Uma forma de olhar um todo complexo em constante processo de transformação, por meio de suas microações e microrresistências que despontam a cada esquina. É um convite ao acaso e ao inesperado, onde a matéria bruta opera sobre as constelações simbólicas, ao mesmo tempo em que estas implicam em suas concepções materiais. Entendendo, assim, que: "A cidade, cada cidade, se parece com seus criadores, que são feitos pela cidade" (Silva 2011, XXVI).

Quando comecei a observar atentamente as marcas de giz pelas ruas de Viçosa, passei a perceber certas semelhanças: as grafias eram feitas de tal forma que entendi que estavam sendo traçadas pela mesma pessoa. As inscrições não tinham local certo para aparecer, surgiam no chão das ruas, nas calçadas, nos postes, nas portas de lojas, nos muros, em placas e outras superfícies. O material se repetia: eram letras, números, desenhos, palavras e frases feitas em giz, apesar de também ter encontrado papéis variados com marcas semelhantes feitas com caneta. Não raras vezes, me deparei com folhetos de supermercado, bilhetes de loteria, páginas de livros e outros papéis pregados ou encaixados em postes, árvores e lixeiras.

Não sabia quem deixava estes artefatos e inscrições pela cidade, apenas alimentava suspeitas imaginárias. Em uma cartografia descontínua, subjetiva e inesperada, meus caminhos se cruzavam com essas narrativas, ao mesmo tempo em que se desencontravam com os de seu/sua criador/a. Uma vez que eu não sabia quem era esta pessoa, todas as pessoas poderiam ser ela.

Dessa maneira, estava (etno)graficamente "inventando" (Wagner 2017) um alguém a partir das pistas que esta pessoa deixava espalhadas pela cidade. Pistas em uma composição tão efêmera e inconstante quanto os rastros de quem as traçava. Dado seus processos e sua matéria, as marcas de giz desapareciam, tornavam-se opacas ou surgiam com força, como que feitas recentemente. Essa imprevisibilidade e o caráter efêmero das marcas de giz acentuavam nossos desencontros.

Algum tempo depois que vi os rabiscos de giz pela primeira vez, comecei a percorrer a cidade tendo em vista experimentos etnográficos para o projeto

"Narrar a cidade: a poética e a política do cotidiano"[1] e passei a encontrar novos rabiscos com certa frequência. Durante esse período, após conversar com amigos próximos[2] sobre as tais marcas, recebi o relato de um deles que disse ter visto um homem inscrevendo-as ao entardecer em frente à Câmara Municipal da cidade. Eu tinha aqui a minha primeira pista sobre quem poderia ser essa pessoa que rabisca a cidade com pedaços de giz, mas, infelizmente, foi a única. Fora esse relato, não obtive mais informações sobre as aparições desse tal homem, mesmo que suas marcas continuassem a aparecer pelas ruas.

Meus encontros com as inscrições do "Homem de Giz" (como passei a chamá-lo intimamente) duraram meses. Como elas não tinham frequência ou local definido para surgir, prossegui com os experimentos do projeto, deixando que as marcas me surpreendessem. Quando possível, registrava-as com o celular ou recolhia alguns dos papéis deixados pelos postes; outros, apenas observava, olhando em volta na esperança de que seu dono estivesse por perto. O acaso se tornava um dos elementos do trabalho de campo, a cidade e os processos de expressão e criação do Homem de Giz me guiavam nesse mapa instável, numa cartografia flutuante.

Em um trabalho anterior (Silva 2020), onde apresento o esboço de ampliação das categorias de "inscrição" e "circulação" abordadas por Teresa Caldeira (2012) em seu artigo "Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo", menciono esses encontros com o Homem de Giz. Todavia, suas experiências se mostram de tal forma indisciplinadas e mutantes que escapam a qualquer definição. Sua existência e suas criações fogem das tentativas de limitação do pensamento e de ordenação do espaço urbano. Essas inscrições revelam, como aponta Caldeira (2012, 39), um processo de "representação de si mesmo" em que o Homem de Giz passa "a dominar uma produção própria de signos".

Se em alguma medida, na abordagem anterior, tentei aplicar um "olhar disciplinado para ver a cidade" (Uriarte 2013), hoje entendo que esse olhar pode se tornar um tanto quanto limitador e dominado, sendo ele apenas uma das maneiras possíveis de se observar as dinâmicas da cidade. Entretanto, formas sensíveis de experiência e produção dos espaços citadinos despontam a cada canto, não disciplinadas, transgressoras, desviantes como as do Homem de Giz. Observar essas formas de expressão e existência caminharia para o que poderia ser chamado metodologicamente de "olhares indisciplinados para ver a cidade", compreendendo que olhar algo ou alguém é uma ação política imersa em dinâmicas de poder (hooks 2019).

1. Pesquisa realizada entre os meses de março e setembro de 2019, orientada pelo Prof. Dr. Douglas Mansur da Silva no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa, a quem deixo meus agradecimentos.
2. Aproveito para agradecer: Andre Aguiar, meu companheiro de caminhadas e errâncias, e Matheus Freitas, por seu relato sobre o Homem de Giz.

Durante o tempo em que morei em Viçosa, não me encontrei com o Homem de Giz, me aproximei apenas de suas grafias, de seus artefatos espalhados pelas ruas, de seus relatos de passagem inscritos nas pedras da cidade. Nossa relação se construiu em uma cartografia de desencontros etnográficos. Diante disso, retomo a pergunta posta no início deste texto: quando começa e quando termina o trabalho de campo etnográfico? E a ela acrescento outras: nossas pesquisas só possuem a duração da entrega dos trabalhos? Da escrita de artigos e monografias? Da vigência das bolsas de estudos? Ou nossas pesquisas nos acompanham e se iniciam para além?

Digo isso, pois minhas inquietações e esse "instinto etnográfico" (Peirano 2014) em relação aos processos de criação do Homem de Giz se iniciaram antes do início formal de uma pesquisa, acompanharam o seu desenvolvimento, o seu término, e se estenderam para além. Após ter me mudado de Viçosa, de ter concluído a graduação e ter encerrado a pesquisa mencionada anteriormente, tive que retornar à cidade para resolver algumas pendências. E, justamente neste retorno, ao caminhar pelas ruas sem maiores expectativas, encontrei o Homem de Giz riscando as pedras da calçada em que eu estava passando. Não me aproximei, fiquei observando-o por alguns instantes e continuei a caminhar novamente. Preferi que assim fosse.

Em um "exercício de ficção antropológica" (Viveiros de Castro 2002, 123), retorno a esse material e a essas experiências aqui, recorrendo à imaginação e às experimentações gráficas para me aproximar e apresentar os processos de criação do Homem de Giz. Inspirado por Eduardo Viveiros de Castro (2002, 123), a "experiência, no caso, é a minha própria [...] e o experimento, uma ficção controlada por essa experiência". Relatar isso agora me deixa próximo das formas de pensar e se inscrever na cidade aos modos do Homem de Giz, por meio de seus traços e de suas grafias.

Riscar linhas no papel, fazer desenhos, pode ser uma das maneiras de entrar em contato com as formas sensíveis de expressão e construção das cidades. De adentrar um espaço imaginário, uma constelação de símbolos e matérias. Como aponta Michael Taussig (2011, 13), "os desenhos aparecem como fragmentos que sugerem um mundo além, um mundo que não precisa ser explicitamente registrado e, de fato, é ainda mais 'completo' porque não pode ser concluído"[3]. As cidades nos aproximam disso: são construções da imaginação humana que se destroem e se reconstroem a cada instante; são mutantes e apresentam-se em contínuo processo de criação, em permanente inconstância e incompletude.

Como dito anteriormente, etnografar as cidades e os seus espaços nos leva a uma experiência singular das abordagens etnográficas e antropológicas.

3. Tradução do autor.

Ademais, etnografar as cidades tendo as grafias e desenhos enquanto modos de adentrar suas narrativas e formas de expressão pode ser uma das maneiras de se acercar das composições múltiplas e caleidoscópicas retrabalhadas cotidianamente por seus habitantes. Pois, "Tal como as linhas de um desenho, as linhas da vida social manifestam histórias de devir em um mundo que nunca está completo, mas sempre em andamento" (Ingold 2015, 317).

Uma antropologia redesenhada, como propõe Tim Ingold (2015), que toma o desenho como metáfora e metodologia, descreve e conhece o mundo por meio de suas formas, vinculações e movimentos. Essa antropologia, a "antropologia gráfica" ou "antropografia", não almeja "uma descrição completa do que já existe, ou já existiu, mas a se unir a pessoas e outras coisas nos movimentos de sua formação" (Ingold 2015, 319). Nesse sentido, ao me aproximar das grafias do Homem de Giz, ao experimentar graficamente seus modos de pensar e se inscrever nos espaços, compreendi e imaginei – mesmo incompleta e inconstantemente – sua experiência mútua de construção da cidade.

A cidade que se forma por meio das inscrições do Homem de Giz, que pulsa em seus caminhos, trajetórias e grafias, é sua invenção (Wagner 2017). Ao mesmo tempo, o Homem de Giz é uma invenção da própria cidade. Encontrar-me com o Homem de Giz, então, é me encontrar com a própria cidade. Esta que, por sua vez, também me inventa, ao mesmo tempo em que invento o Homem de Giz.

Esse movimento faz parte da "ficção antropológica" que aqui se apresenta na tentativa de me aproximar da "cidade em si mesma" (Agier 2011). Assim, entendo que a cidade de giz – que pode ser a cidade de Viçosa, ou as cidades de Viçosa, que se apresentam nas grafias minhas ou do Homem de Giz – funda-se independente dos encontros ou desencontros etnográficos. Ela pulsa nas relações e constelações de matéria e símbolos que despontam e são imaginados a todo instante.

SOBRE OS EXPERIMENTOS GRÁFICOS

De acordo com Fabiana Bruno (2019, 200): "Os desafios com as imagens nas pesquisas em ciências humanas, particularmente na antropologia, implicam rigorosos 'atos' e 'movimentos' de trabalho: olhar, selecionar, cortar, reenquadrar, deslocar, associar, imaginar, montar e dispor de maneira a 'fazer ver'".

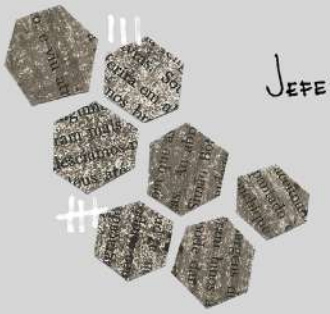
Diante disso, inspiradas nos encontros com os artefatos dos processos criativos do Homem de Giz, as grafias (imagens de tipos diversos, modos de inscrição como a escrita, o desenho, a fotografia etc.) aqui apresentadas surgiram a partir de experimentações em diferentes técnicas e formas de

composição. Em sua maioria, foram realizadas manualmente, a partir de recortes, pinturas com giz e lápis de cor, desenhos com lápis e caneta nanquim, em folhas para desenho de 140g, papel vegetal, entre outros. Logo após, foram digitalizados, recortados e modificados digitalmente. Nesse processo de edição digital, algumas frases foram adicionadas à composição da narrativa gráfica.

As fotografias foram realizadas com meu próprio celular ao longo de caminhadas cotidianas e experiências erráticas. Há também a apresentação de dois artefatos com intervenções em caneta esferográfica, encontrados nas ruas de Viçosa e feitos pelo próprio Homem de Giz: o primeiro, um bilhete de loteria, o segundo, uma página solta de, possivelmente, um livro didático.

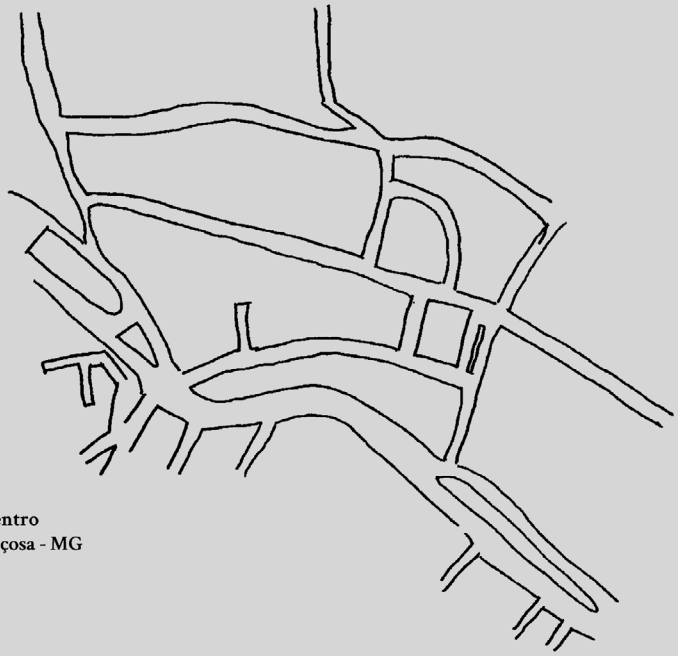
CIDADE DE GIZ

experimentações gráficas e desencontros etnográficos



JEFERSON CARVALHO

desencontros
em uma
cartografia descontínua

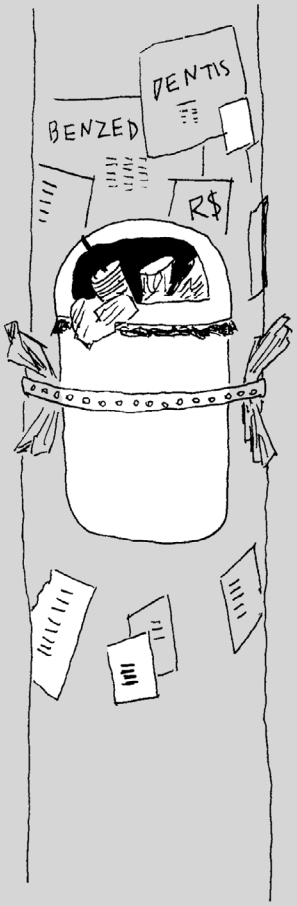


Centro
Viçosa - MG

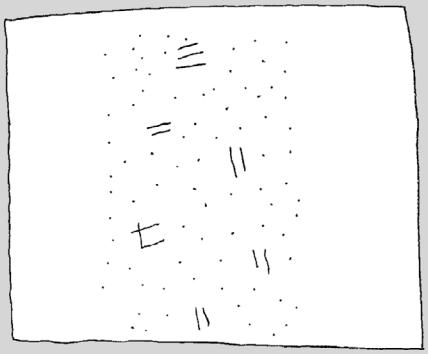
um mapa instável
inconstante

SETE E MEIA
DA MANHÃ

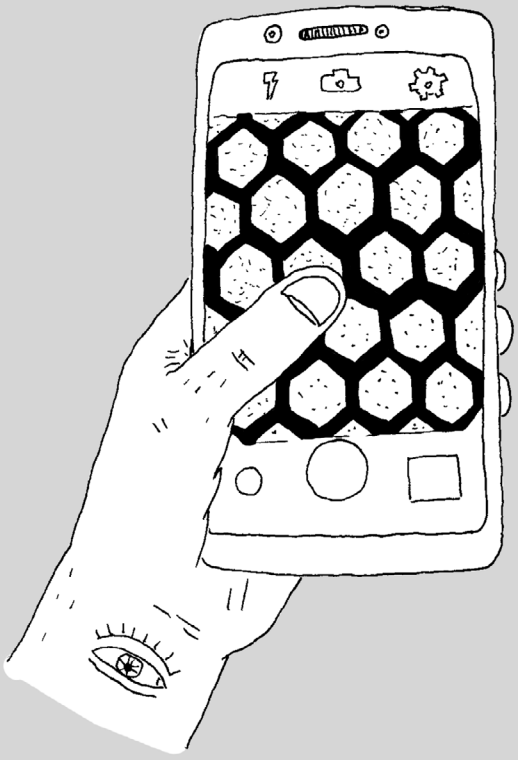
MEUS PASSOS
PERCORREM
O CIMENTO
DAS CALÇADAS



MARCAS
DE GIZ
NO CHÃO



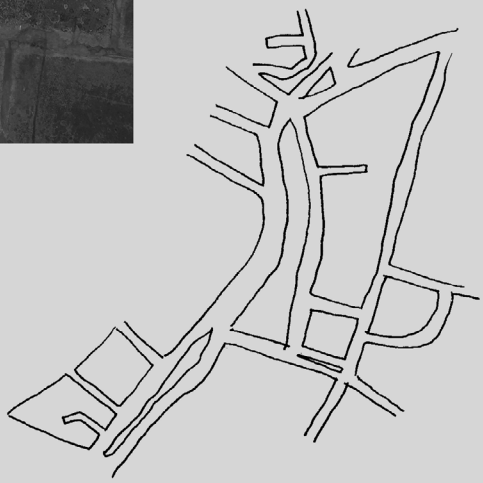
O QUE ELAS
SIGNIFICAM?



passo a tomar notas
das marcas que encontro

efêmeras

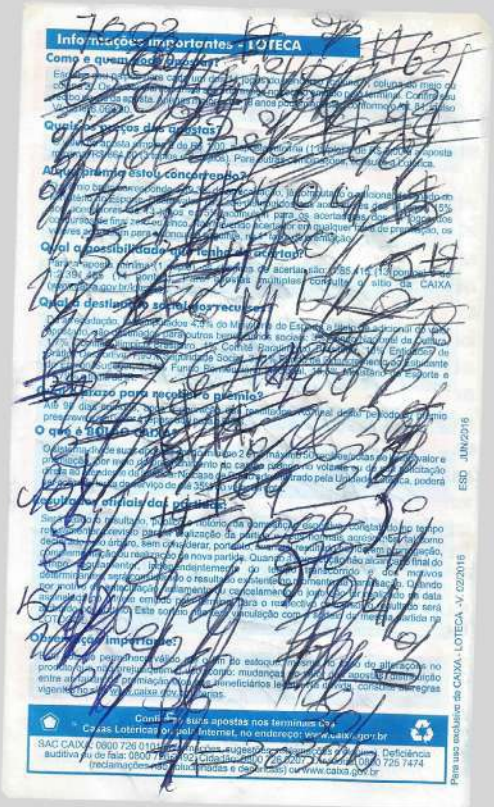
não sei onde e
quando elas podem surgir



elas se multiplicam,
desaparecem...

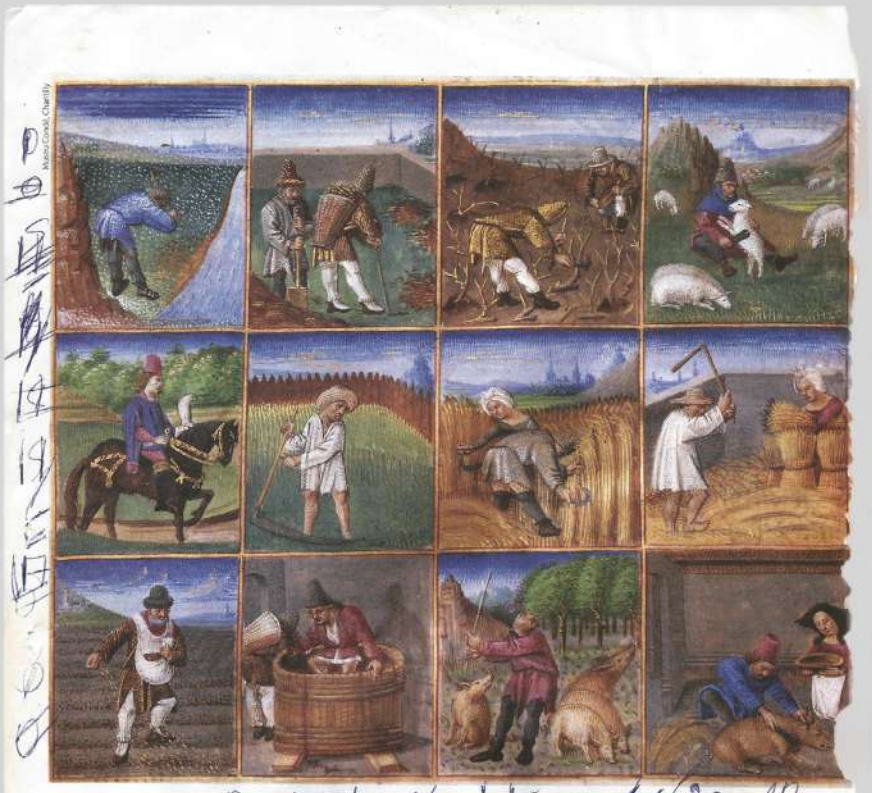
e tornam a
aparecer

instigado, observo as ruas com
atenção redobrada



e encontro artefatos
espalhados pela cidade

nos postes, árvores e lixeiras...
em caneta e com grafias semelhantes



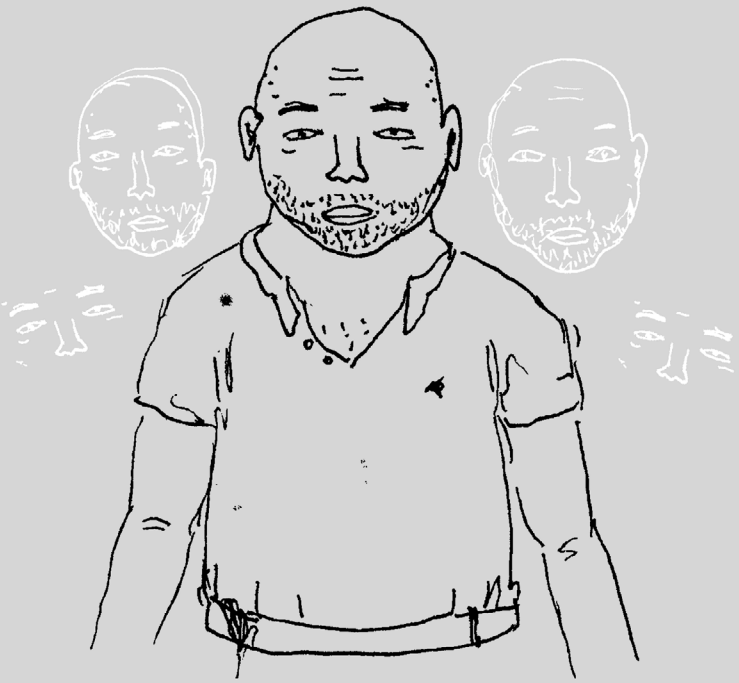
Antigo calendário usado pelos agricultores na Europa

No antigo calendário que acabamos de ver, usado pelos agricultores na Europa, você pode observar que:

- cada imagem corresponde a um mês do ano. A primeira imagem corresponde a janeiro e a última, a dezembro;
- para cada um dos meses, há uma atividade, como colheita e plantio;
- há meses em que o céu está um pouco mais escuro do que em outros, representando diferentes épocas do ano.

196

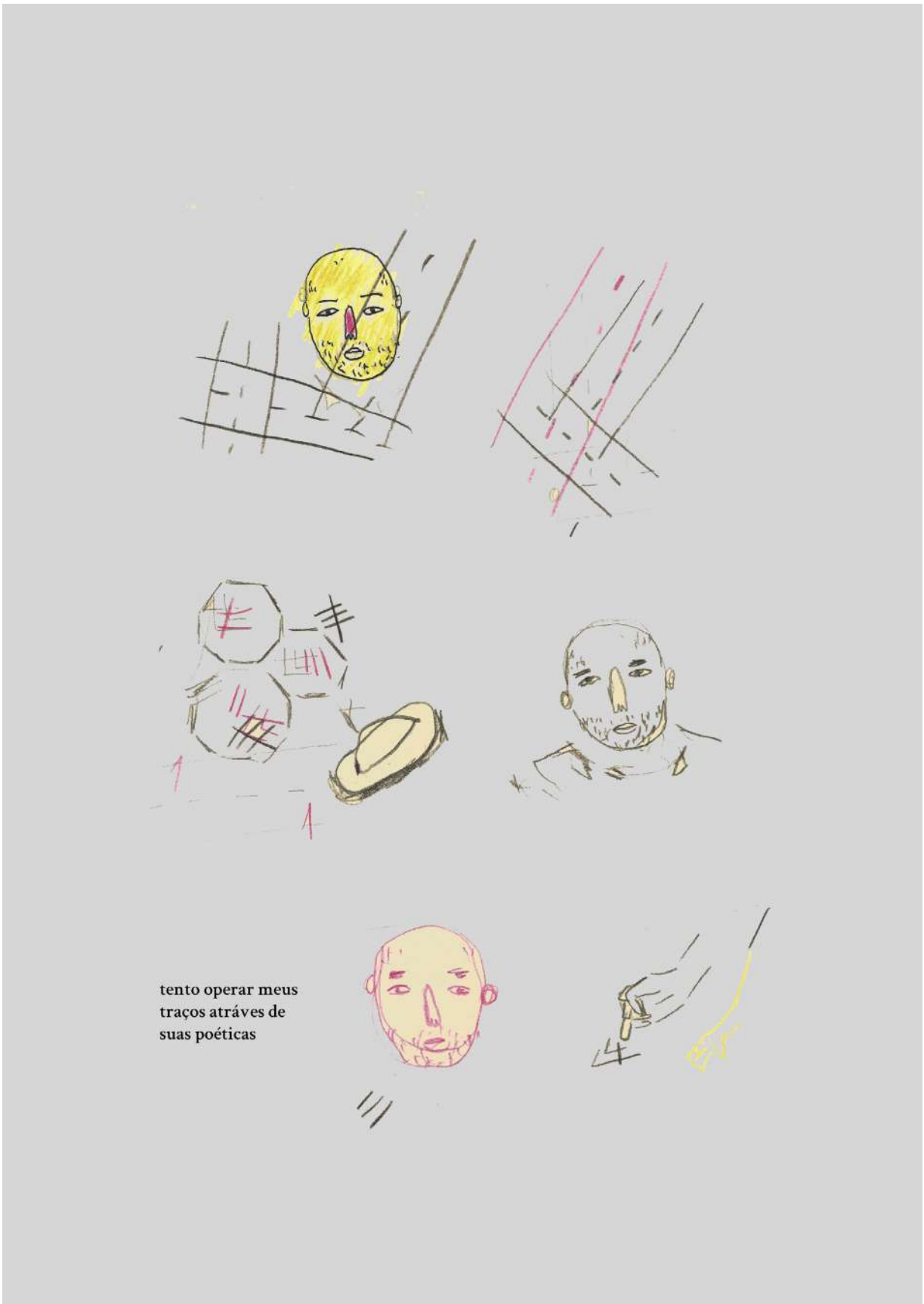
aos poucos entendo que
as grafias são feitas pela
mesma pessoa...



mas quem?

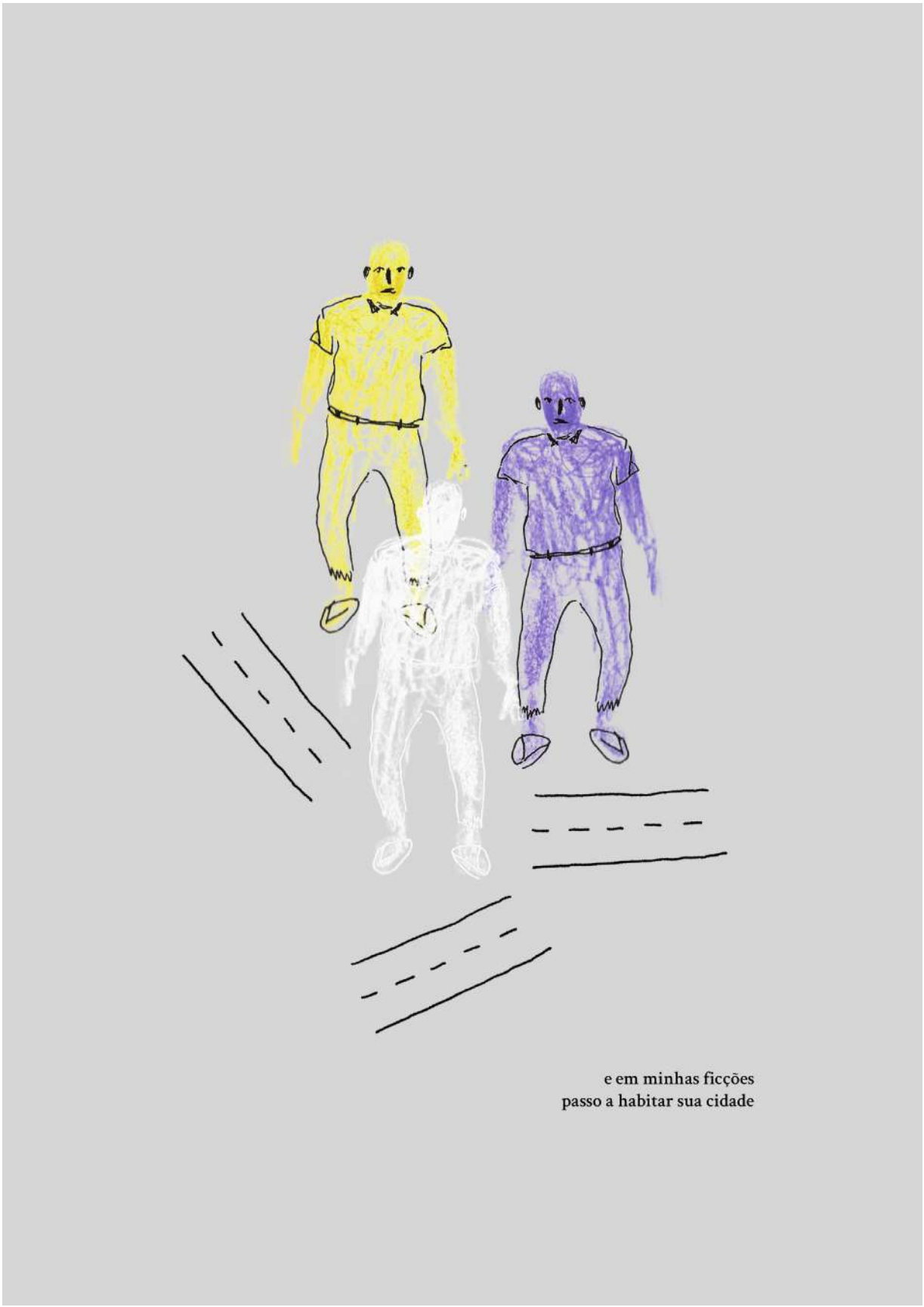
me dizem que um homem negro, de meia idade,
estava inscrevendo as marcas ao entardecer
em frente à Câmara Municipal, no Calçadão

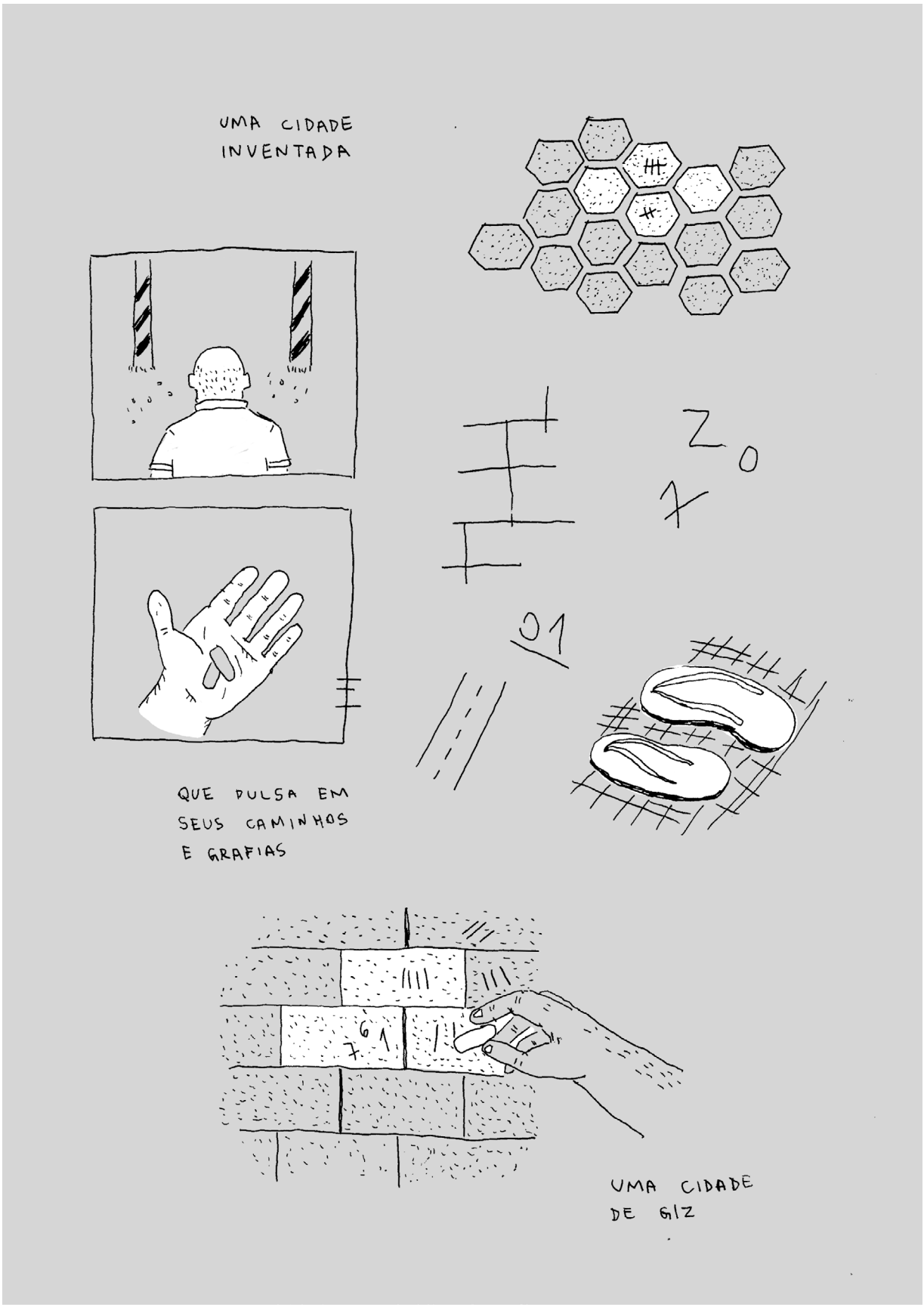
o procuro, em vão...
passo a imaginá-lo


tento operar meus
traços atráves de
suas poéticas

me pergunto:

como inscrever-se
na cidade aos modos
do Homem de Giz ?


e em minhas ficções
passo a habitar sua cidade


UMA CIDADE
INVENTADA
QUE PULSA EM
SEUS CAMINHOS
E GRAFIAS
UMA CIDADE
DE GIZ

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agier, Michel. 2011. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. Tradução de Graça Índias Cordeiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome

Bruno, Fabiana. 2019. Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras, montagens. *Tessituras* 07(02): 198-212

Caldeira, Teresa Pires do Rio. 2012. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. Tradução de Claudio Alves Marcondes. *Novos Estudos – CEBRAP*, 94: 31- 67. Acesso em 18 ago 2019. https://doi.org/10.1590/S0101-33002012000300002

Hannerz, Ulf. 2015. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana* [ebook]. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes

Hooks, Bell. 2019. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante Editora

Ingold, Tim. 2015. Desenho fazendo escrita. In: *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes

Peirano, Mariza. 2014. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos* 20(42): 377-391

Silva, Armando. 2011. *Imaginários urbanos*. Tradução de Mariza Bertoli e Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva

Silva, Jeferson Carvalho da. 2020. Cidade política, cidade poética: inscrição, circulação e cotidiano na cidade de Viçosa (MG). *Equatorial* 7(13): 01-28, 2020. Disponível em: https://doi.org/10.21680/2446-5674.2020v7n13ID19968

Taussig, Michael. 2011. *I Swear I Saw This: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: University of Chicago Press, 2011

Uriarte, Urpi Montoya. 2013. Olhar a cidade. *Ponto Urbe* 13(01): 01-14. Disponível em: https://doi.org/10.4000/pontourbe.774

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. O nativo relativo. *Mana* 08(01): 113-148. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-93132002000100005

Wagner, Roy. 2017. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Ubu Editora.

RESUMO

Neste ensaio gráfico, apresentam-se os processos criativos de invenção e ocupação da cidade realizados por um dos habitantes de Viçosa, Minas Gerais. Seguindo suas inscrições efêmeras, adentramos uma cartografia descontínua de desencontros etnográficos, aproximando-nos de espaços construídos e imaginados cotidianamente. Este experimento se torna, assim, uma tentativa de pensar e se inscrever na cidade aos modos do Homem de Giz, por meio de seus traços e de suas grafias. Em um "exercício de ficção antropológica", inspirado por Eduardo Viveiros de Castro, onde os desenhos tornam-se centrais metafórica e metodologicamente, como propõe Tim Ingold, acercamo-nos de uma abordagem antropológica a partir da "cidade em si mesma", apontada por Michel Agier.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia Gráfica; Desenho; Cidades; Etnografia; Experimentação.

ABSTRACT

This graphic essay presents the creative processes of invention and occupation of the city produced by one of the inhabitants of Viçosa, Minas Gerais. Following their ephemeral inscriptions, we enter in a discontinuous cartography of ethnographic (dis)encounters, approaching us of spaces constructed and imagined on a daily basis. This experiment is an attempt

to think and inscribe in the city on the ways of the Chalk Man, through his drawings and lines. In an “exercise of anthropological fiction”, inspired by Eduardo Viveiros de Castro, where drawings and lines become central metaphorically and methodologically, as proposed by Tim Ingold, we get close to an anthropological approach based on the “city itself”, as pointed out by Michel Agier.

KEYWORDS
Graphic Anthropology; Drawings; Cities; Ethnography; Experimentation.

JEFERSON CARVALHO DA SILVA é mestrando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Pesquisador do Laboratório de Desenho & Antropologia (LABareDA – UFPB) e do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA’GRIMA – Unicamp). Estuda processos artísticos, gráficos e visuais enquanto forma de investigação e descrição etnográfica. E-mail: jefercarvsilva@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 04/08/2021
Aprovado: 14/09/2021

GIS

SIM SINHÔ, FOTOETNOGRAFIA DA COMUNIDADE QUILOMBOLA DO AUSENTE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.191244

ALAN FABER DO NASCIMENTO
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4291-2177
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, MG, Brasil, 39100-000 - ppger@ufvjm.edu.br

NILMAR LAGE
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8752-6755
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Diamantina, MG, Brasil, 39100-000 - ppger@ufvjm.edu.br

O Vale do Jequitinhonha, que de tão rico e grande já foi chamado de "continente", convive, desde os anos de 1964, com o estigma de "vale da miséria". Uma representação social construída politicamente e reforçada pela mídia para justificar intervenções públicas e manutenção de latifúndios favorecendo os abastados. O Vale do Jequitinhonha, em sua porção mineira, corresponde a uma região do nordeste do estado, com cerca de 65.850 km², composta por três hidrográficas: do Alto Rio Jequitinhonha, do Rio Araçuaí e do Médio e Baixo Rio Jequitinhonha, são aproximadamente 770 mil habitantes distribuídos em 54 municípios.

Para explorar uma outra leitura possível do Vale, propõe-se, com base na fotoetnografia, ou numa fotoetnografia compartilhada entre pesquisador e os habitantes do lugar, um exercício de ressignificação dessa representação social. No caso, o quadro de referência é a Comunidade Quilombola do Ausente, do município do Serro, alto Jequitinhonha. Criada na corrida do ouro e do diamante no século XVIII, a cidade possui cinco comunidades quilombolas certificadas pela Fundação Palmares. Comunidades marcadas por riqueza cultural, tradições, agricultura familiar e beneficiamento de produtos como cana de açúcar e o leite.

Somada à fotoetnografia, a investigação compreende parte documental e bibliográfica. Para a pesquisa documental, utilizamos veículos da imprensa hegemônica e de circulação nacional, como a Revista Manchete, O Cruzeiro ou Jornal do Brasil, além do GERAES de circulação regional, que ora endossaram o discurso oficial de "vale da miséria", ora tentavam ser um contraponto. E no caso da revisão bibliográfica, revisam-se obras sobre fotoetnografia, sobre a teoria crítica da indústria cultural, sobre a historiografia do Vale do Jequitinhonha.

Construído a partir da observação participante, evitando o colonialismo intelectual e respondendo necessidades da população (Brandão 1999), o ensaio fotoetnográfico contribuirá para o questionamento crítico da representação posta de "vale da miséria". Permitindo que as pessoas se expressem sobre qual a imagem que melhor os representa e que representa a região na qual vivem, seja participando da edição final das imagens, seja colaborando com a construção imagética que represente a região. De acordo com Luiz Eduardo Robinson Achutti, não se trata de uma simples transcrição visual dos dados obtidos em campo, mas da construção de uma narrativa visual "que seja eficaz e contenha informações interpretativas acerca de uma determinada realidade" (Achutti 2004, 66).

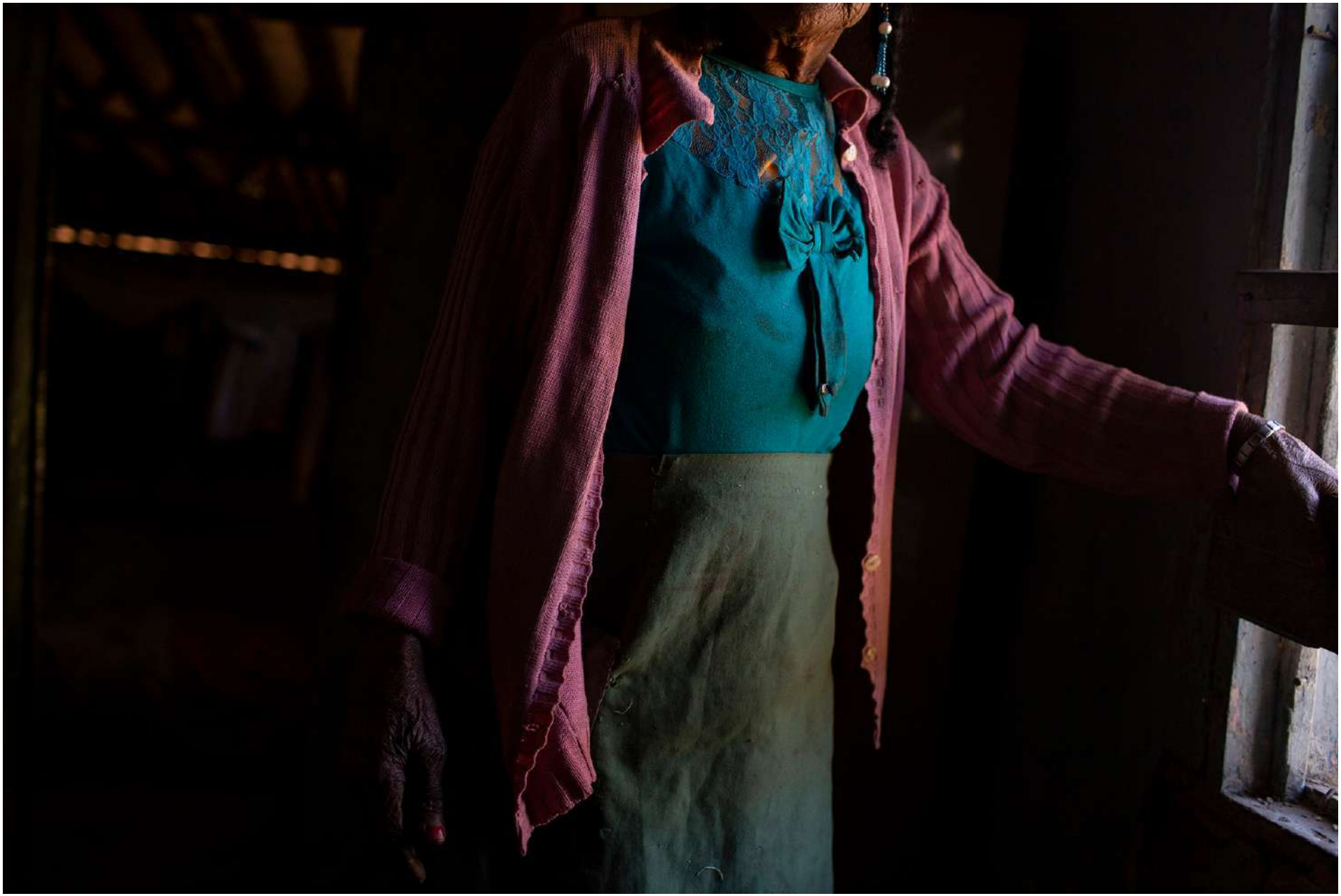
Eticamente, trabalhamos com questões norteadoras sobre respeitar pessoas em vulnerabilidade, evitando imagens de choque e a massificação, propostas por Sontag (2003; 2004), Martins (2008), Galard (2012), Didi-Huberman (2017), Adorno e Horkheimer (1985), Rancière (2012). Kant (2013) também é referência ao tratarmos sobre ética com o conceito de imperativo categórico, quando diz que devemos agir com bom senso o suficiente para que nossas ações não nos prejudiquem e nem prejudiquem terceiros. E que saibamos lidar com as responsabilidades do arbítrio. Condição parecida defendida por Habermas (2004), sobre a necessidade de bom senso para defender questões particulares em lutas coletivas, reconhecer as diferenças para garantir a democracia.

Esteticamente, a partir de conceitos do documentário imaginário (Lombardi 2007), a *concerned photography* (Bogre 2012) e as inquietudes do fotógrafo artista (Rouillé 2009), trabalhamos nossa linguagem fotográfica de maneira que a interpretação proposta sobre a comunidade possa ser respeitosa e poética.

A pesquisa não nega as dificuldades e contradições existentes na região (Leitão e Filho 2019), mas sim a representação por uma imagem, um conceito, construídos a partir de interesses políticos e econômicos (Servilha 2012). Ressignificar essa imagem, a partir da convivência com a comunidade, é algo ainda inédito no Vale do Jequitinhonha.

Ressignificar pela vivência, pela convivência com a comunidade, é, portanto, ler e achar outras imagens do Vale do Jequitinhonha. Afinal, como nos ensina Tina (Laurentina), “sim sinhô é quando você já viu a pessoa mais cedo naquele mesmo dia. É no retorno que você fala”[1]. ,

1. Entrevista cedida ao pesquisador durante visita de campo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Achutti, Luiz Eduardo Robinson. 2004. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial.

Adorno, Theodor e Max Horkheimer. 1985. *Dialética do esclarecimento* – Fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar.

Brandão, Carlos Rodrigues (org.). 1999. *Pesquisa Participante.* São Paulo: Brasiliense.

Bogre, Michelle. 2012. *Photography as activism:* images for social change. Waltham: Focal Press.

Didi-Huberman, Georges. 2017. *Quando as imagens tomam posição* – O olho da história, I. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte: ed UFMG.

Galard, Jean. 2012. *Beleza Exorbitante* – reflexões sobre o abuso estético. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Editora Fap-Unifesp.

Habermas, Jürgen. A inclusão do Outro. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

Lombardi, Kátia Hallad. 2007. *Documentário imaginário:* novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. 172p. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

Kant, Immanuel. 2013. *Metafísica dos Costumes / Immanuel Kant*. Trad. Clélia Aparecida Martins, Bruno Nadai, Diego Kosbiau e Monique Hulshof. Petrópolis, RJ: Vozes - Edição digital.

Leitão, Juliana e Miva Filho (org.). 2019. *Sobre fotografia e sertão.* Recife: FacForm, 90p.

Martins, José de Souza. 2008. A epifania dos pobres da terra. *In: 8 X fotografia:* ensaios, Lorenzo Mammi e Lília Moritz Schwarcs (org.), 133-172. São Paulo: Companhia das Letras.

Rancière, Jacques. 2012. *O destino das imagens.* Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 151p.

Rouillé, André. 2009. *A fotografia entre o documento e a arte contemporânea.* São Paulo: Senac.

Sontag, Susan. 2003. *Diante da dor dos outros.* Paris: Christian Bourgois.

Sontag, Susan. 2004. *Sobre Fotografia.* 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras,

Servilha, Matheus de Moraes. 2012. *O Vale do Jequitinhonha entre a "di-visão" pela pobreza e sua ressignificação pela identificação regional*. 355p. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense.

RESUMO

O Vale do Jequitinhonha é conhecido pelas suas riquezas minerais e diversidade cultural, contudo, oportunamente, o reconhecimento "vale da miséria" foi construído por ações políticas e pela imprensa para representar a região. A proposta deste trabalho é ressignificar essa representação social, a partir de uma fotoetnografia desenvolvida com as pessoas da Comunidade Quilombola do Ausente, no município do Serro/MG. Para isso, com base em trabalhos anteriores que discutiram essa atuação da imprensa e os interesses econômicos por trás desse reconhecimento construído, buscamos ampliar os debates já apresentados e a partir da convivência com os quilombolas, construímos uma fotoetnografia que possa ser uma alternativa de representar a região. Uma relação construída repensando conceitos e valores, e provocando-os para que também trouxessem um olhar particular para apresentar sua comunidade, além de participarem, de alguma forma, da edição final das imagens.

PALAVRAS-CHAVE
Comunidade Quilombola do Ausente; Fotoetnografia; Vale do Jequitinhonha; Ressignificação; Ética.

ABSTRACT

The Vale do Jequitinhonha is known for its mineral wealth and cultural diversity, however, opportunely, the recognition "valley of misery" was built by political actions and the press to represent the region. The purpose of this work is to give new meaning to this social representation, based on a photoethnography developed with people from the Comunidade Quilombola do Ausente, in the municipality of Serro/MG. For this, based on previous works that discussed this performance of the press and the economic interests behind this constructed recognition, we sought to expand the debates already presented and based on the coexistence with the quilombolas, we built a photoethnography that could be an alternative to represent the region. A relationship built by rethinking concepts and values, and provoking them to also bring a particular look to present their community, in addition to participating, in some way, in the final editing of the images.

KEYWORDS
Culture; Subjectivity; Religion; Ethnicity.

ALAN FABER DO NASCIMENTO é Doutor em Geografia pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" do campus de Rio Claro (2011) e Mestre em Ciências Sociais (ênfase em Sociologia) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007). Possui pós-doutorado em Estudos do Lazer pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018) e graduação em Turismo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003), Atualmente, é Professor Associado I do curso de Turismo da UFVJM e do mestrado em Estudos Rurais da UFVJM. Tem produção científica nos seguintes temas: Sociologia e História do Turismo; Sociologia do Lazer; Comunidades Tradicionais. E-mail: alan.faber@ufvjm.edu.br

NILMAR LAGE é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Rurais da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFJVM). Pós-Graduado em Cinema e Linguagem Audiovisual pela Estácio de Sá. Graduação em Comunicação Social/Jornalismo pelo Centro Universitário do Leste de Minas Gerais (2006). Jornalista independente atuando principalmente nas áreas de fotografia e audiovisual. Possui uma vivência no Vale do Jequitinhonha/MG desde 2008 e por seus trabalhos tem participado de festivais e eventos que debatem a representação fotográfica do semiárido brasileiro. E-mail: nilmar.lage@ufvjm.edu.br

Contribuição de autoria. Alan Faber do Nascimento, Nilmar Lage: concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 07/10/2021
Aprovado: 26/11/2021

GIS
ENSAIOS
FOTOGRÁFICOS

ESPELHO DA MEMÓRIA: SYLVIA CAIUBY NOVAES ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.195267

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-3371-3918
JEFERSON CARVALHO DA SILVA
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0138-9815
KELLY KOIDE
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7470-8381
LAILA ZILBER KONTIC
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, ppgas@usp.br

ORCID
http://orcid.org/0000-0002-9889-4967
LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, ppgas.fcs@ufg.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-0582-7483
MARIA LUIZA MAHARA
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, fla@usp.br

Podemos pensar na fotografia como algo que tem a ver com um efeito físico-químico, algo ligado a um tempo de viagens, a questões sociais, identificações de pessoas, coisas, eventos ocorridos. E é exatamente essa relação tão privilegiada da fotografia com a realidade que deveria aproximá-la da Antropologia, que tanto se esforçou por registrar, documentar e analisar a realidade social. A máquina de fotografar sonhos ainda não foi inventada, embora uma foto possa evocar exatamente a magia e o mistério daquilo que se registra com a câmera, o que dificilmente o texto científico consegue realizar.

(Sylvia Caiuby Novaes)

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.

(Walter Benjamin)

Para entrar no universo de Sylvia Caiuby Novaes, somos convidados a embarcar em uma verdadeira viagem. Para alguém que tem a fotografia como parte central de sua trajetória profissional e afetiva, não poderia haver uma forma melhor. Não há uma única porta ou grandes cerimônias, o convite nos leva a entrar em suas fotos como se fossem um carro, uma kombi, um avião, um barco ou uma canoa. Uma vez lá dentro, Sylvia nos leva com ela ao Mato Grosso, ao Alto Rio Negro, ao Paquistão, à Etiópia, à Inglaterra e à Escócia; seguimos com ela pisando na areia da praia, dançando nos bailes de carnaval da infância, assistindo às suas inesquecíveis aulas e vendo suas filhas, netos e neta crescerem. Caminhamos em frente à casa onde morou quando criança, seguimos olhando muitos rostos em retratos e autorretratos, acariciamos seus cachorros e também visitamos seus muitos amigos. Cada parada nesse longo percurso é especial: são as pessoas e os lugares que Sylvia conheceu, se afeiçoou e fez morada.

O ensaio visual que apresentamos a seguir é composto por fotografias dessa trajetória, sobre a qual indicamos o itinerário. No início da viagem, podemos acompanhá-la em suas primeiras idas a campo nos anos 1970, onde passa muitos meses entre os Bororo, no Mato Grosso, e depois fazendo pesquisas com suas filhas, Laura e Isabel, ainda pequenas, nos anos 1980. Ali, já é possível notar como a reciprocidade, as alianças, a imersão e a fotografia são partes fundamentais de seu método de pesquisa em campo, além de indicarem também sua forma de estar na aldeia e no mundo. Em viagem ao Alto Rio Negro, Sylvia junta a esses elementos uma outra paixão: a orientação das pesquisas de seus alunos. Seguimos em viagem à Etiópia, com sua filha Camila, que também lhe rende lembranças tão impressionantes quanto coloridas.

O percurso nos leva ao Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP, fundado por Sylvia em 1991. Todo o entusiasmo durante as aulas, a presença cotidiana, o cuidado com o jardim e o conhecimento sobre cada item do imenso acervo do LISA são uma verdadeira aventura. Como conta na entrevista publicada na *Gis* (2022), o LISA é, para ela, uma habitação e, nesse sentido, reflete a vida em coletividade.

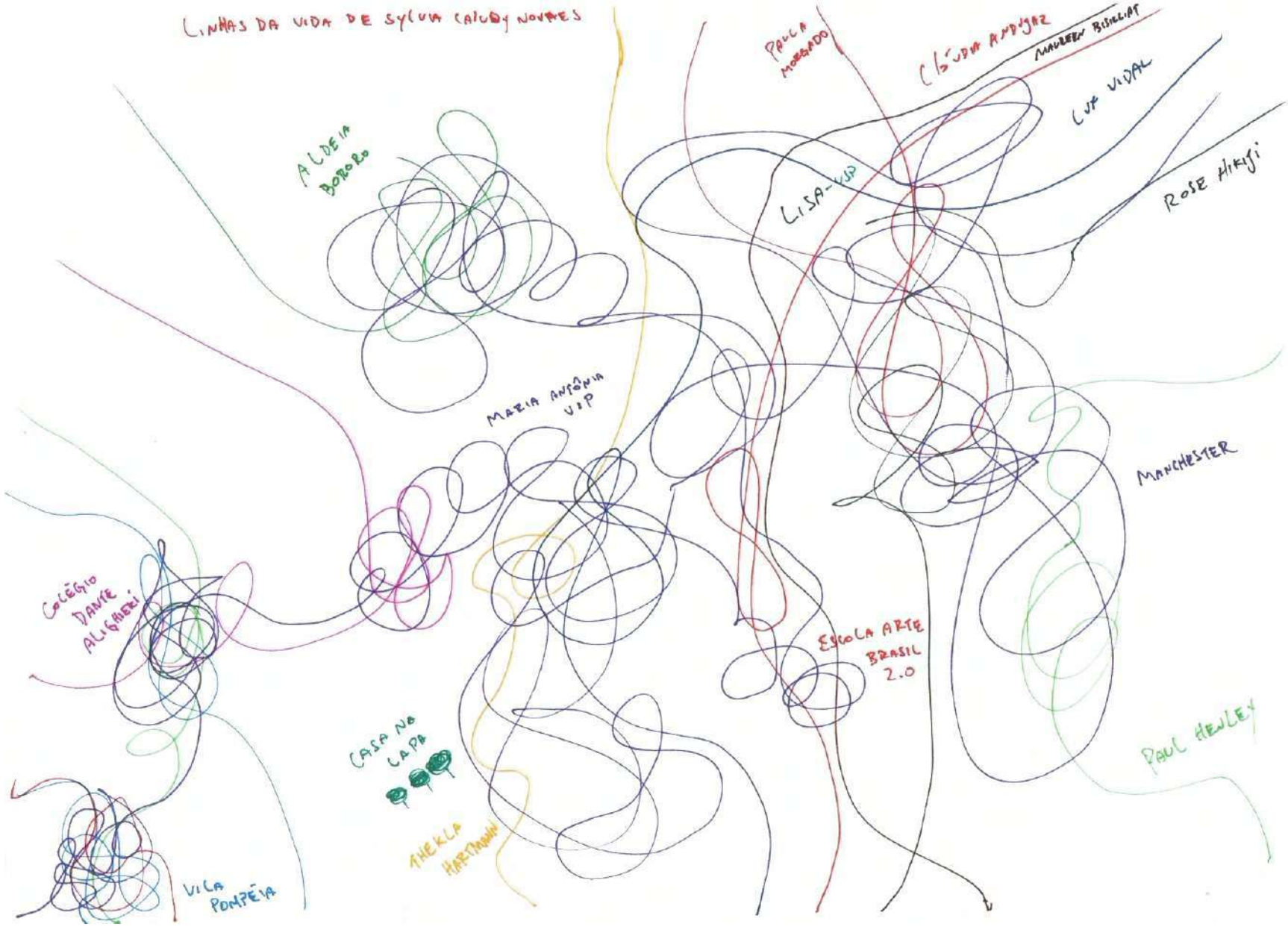
Em uma curva, Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat embarcam na viagem. Esse encontro nos leva a uma visita à exposição "A luta Yanomami", no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, durante o projeto "Fotografias e trajetórias: Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat", coordenado por Sylvia e financiado pela FAPESP. Ali, caminhamos pela

floresta de imagens que Claudia construiu entre os Yanomami, Lux entre os Xikrin e Maureen entre os povos do Xingu.

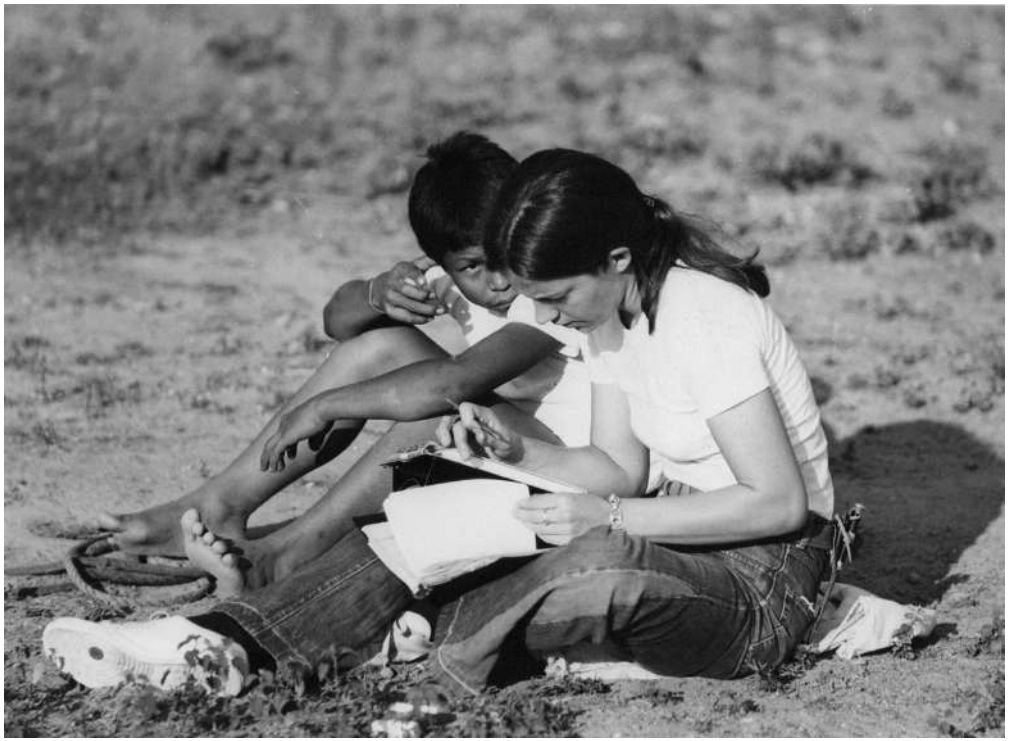
Deixando a floresta, partimos em sobrevoo para a casa de Sylvia, em São Paulo, quando seus mais de 30 orientandas e orientandos, de diferentes gerações, a entrevistaram. Muitas perguntas foram feitas, cujas respostas abriram caminhos inesperados. Mais do que revelar a si mesma, Sylvia permitiu que seus alunos e alunas conhecessem uns aos outros, compartilhando o interesse da entrevista entre todos. Uma experiência que provocou deslocamentos e permitiu seguir por zonas desconhecidas, onde se construiu um verdadeiro jogo de espelhos.

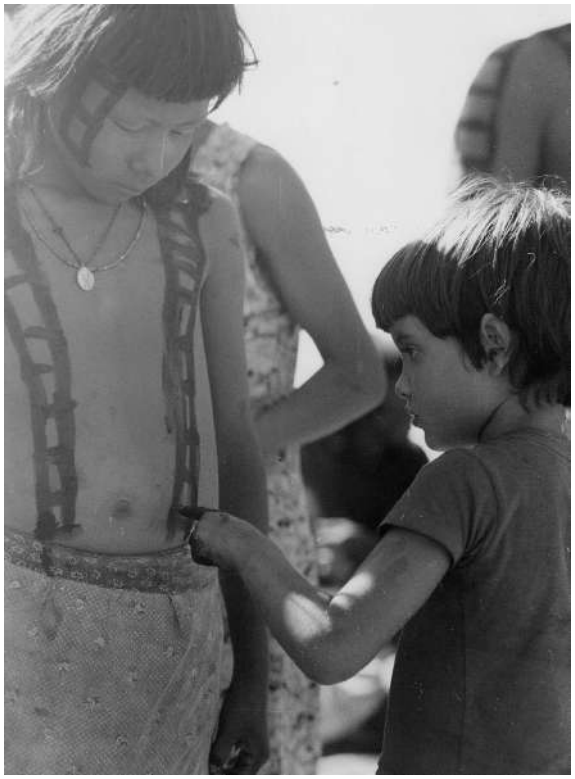
De volta ao chão, Sylvia nos recebe em sua casa para tomar um café com bolo. Ali, nos aventuramos pelo jardim: caquizeiro, jabuticabeira, amoreira, oliveira, pitangueira, congéia e begônias são personagens da casa, cheia de histórias. E então, a viagem se torna psicodélica, se deixarmos que imagem, magia e imaginação se misturem. Do lado de dentro da casa, Sylvia abre caixas, álbuns, pastas e gavetas, onde memórias se entreolham. Tudo isso contado com fotografias, cujo silêncio eloquente diz muito, mas não tudo: como alguém que sabe contar uma boa história, é a narrativa de Sylvia que "acorda" as fotografias e revela seus segredos. Mesmo nas memórias, há uma abertura para a surpresa, que anima as imagens. Como ela questiona: "Como dizer o indizível, como tornar inteligível aquilo que é, antes de mais nada, do domínio do sensível?" (2005). É essa inquietação constante do pensamento e do desejo que reenquadra imagem e memória, onde as fotografias não são capturas de momentos. São, antes de tudo, o movimento de um olhar ativo e criativo: em meio aos acontecimentos vividos e lembrados, há também algumas frestas e marcas dos dedos que são próprias de tudo o que está em permanente criação.

Imagem de Abertura: As linhas da vida de Sylvia. **Desenho:** Luis Felipe Kojima Hirano, 2021.


LINHAS DA VIDA DE SYLVIA CALUBY NOVAES
ALDEIA BORORO
MARIA ANTÔNIA VIP
COLÉGIO DANTE ALIGHIERI
VILA POMPÉIA
CASA NA CAPA
ANEKLA HARTMANN
PAULA MORGADO
CLÁUDIA ANDUJAR
MAUREEN BISILIAT
LIA VIDAL
LISA-VIP
ROSE HIKIJI
MANCHESTER
ESCOLA ARTE BRASIL 2.0
PAUL HEWLEY

O CAMPO





Prancha 01. Sylvia Caiuby Novaes na aldeia, com prancheta e caderno de campo em mãos, carregando sua câmera fotográfica. Mato Grosso, Córrego Grande. O nome que os Bororo lhe atribuíram é Kuogori Pijiwuda, "Aquela que veio do morro em que nascem as flores amarelas do Paratudo". **Foto:** Acervo pessoal de Sylvia Caiuby Novaes, 1973.

Prancha 02. Sylvia fazendo levantamento genealógico na aldeia de Córrego Grande em 1973 em diálogo com Kogenawo, um jovem Bororo. Laura e Isabel, suas filhas, trocam pinturas corporais entre si, 1983. **Fotos:** Acervo pessoal de Sylvia Caiuby Novaes.

Prancha 03. Retrato de Sylvia por Jorge Eduardo Leal Medeiros. **Foto:** Acervo pessoal de Sylvia Caiuby Novaes, 1973.

Prancha 04. Em destaque, Laura e Isabel, filhas de Sylvia, 1983. No canto direito, Sylvia e uma criança Bororo nadando no Rio São Lourenço, 1970. **Fotos:** Acervo pessoal de Sylvia Caiuby Novaes.

Prancha 05. Crianças Hupd'ah brincando de construir casa, Alto Rio Negro. **Fotos:** Sylvia Caiuby Novaes, fevereiro de 2012.

Prancha 06. Casa feita por crianças Hupd'ah. **Fotos:** Sylvia Caiuby Novaes, fevereiro de 2012.

Prancha 07. Acima, cesto feito pelas mulheres Hupd'ah. Abaixo, detalhes da fogueira e rede no interior de uma das casas no Alto Rio Negro. **Fotos:** Sylvia Caiuby Novaes, fevereiro de 2012.

Prancha 08. A viagem de barco entre São Gabriel da Cachoeira e a aldeia Hupd'ah, às margens do Tiquié, dura dois dias. **Fotos:** Sylvia Caiuby Novaes; retrato de Sylvia por Danilo Paiva Ramos, fevereiro de 2012.

Prancha 09. Em viagem ao sul da Etiópia, Sylvia buscou contrapor, em suas imagens, aquelas que as pessoas têm em mente quando pensam nesse país, imagens estas que se cristalizaram após um período de fome entre 1983-1985 em que morreram cerca de um milhão de pessoas. Único país africano que não foi colônia, esse país multilíngue, com mais de 80 grupos etnolinguísticos, apresenta uma diversidade e uma riqueza cultural igualmente impressionantes. A fotografia superior, apresentada em uma exposição, foi exibida inicialmente sem a mulher à direita, pois ela parecia destoar das outras duas, que usam adornos. Em uma exposição posterior, Sylvia fez uma uma reflexão sobre as fotos que havia escolhido e como havia montado a exposição, deixando a foto como havia sido originalmente tirada. Na foto inferior, o "travesseiro de madeira": trata-se de um objeto que a maioria dos homens carrega para onde vai e é esse "travesseiro" que se vê na mão desse homem. **Fotos:** Sylvia Caiuby Novaes, 2017.

Prancha 10. Sylvia e Camila, sua filha, em campo na Etiópia. **Fotos:** Sylvia Caiuby Novaes, 2017.

Prancha 11. Na Etiópia, um grupo de pessoas observa o carro onde estavam Sylvia e sua amiga Elizabeth Ewart, antropóloga inglesa docente na Universidade de Oxford, que é casada com Tadesse Wolde, antropólogo etíope que era, na época, coordenador do Christensen Fund, entidade que financia projetos de revalorização cultural no sul da Etiópia. Os carros são quase como OVNIs na região, é um evento. Em uma segunda exposição, a mesma fotografia foi apresentada junto da outra imagem, que mostra o lado de dentro do carro - o que, afinal, as pessoas estavam olhando. Isso mostra um movimento de olhar e ser olhado. **Fotos:** Sylvia Caiuby Novaes, 2017.

LABORATÓRIO DE IMAGEM E SOM EM ANTROPOLOGIA

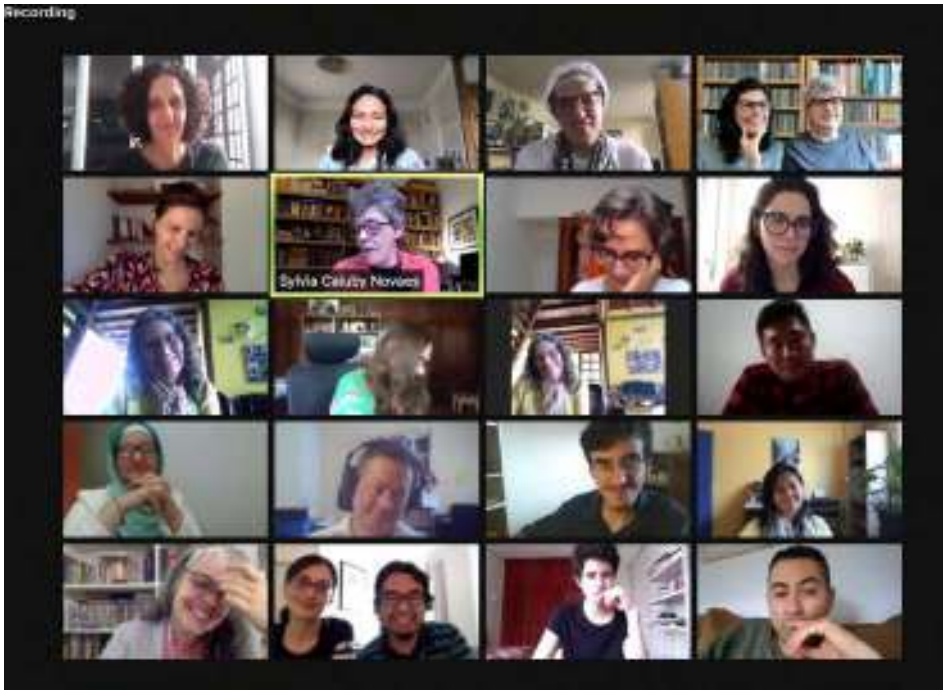
Prancha 01. Sylvia com seus alunos no auditório do LISA. **Foto:** Bianca Vasconcellos, 2017.

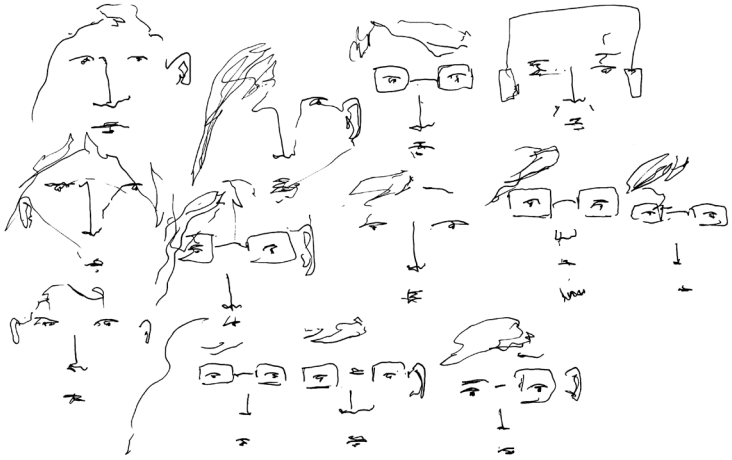
Prancha 02. Reunião para olhar as fotos do acervo Xikrin reunido por Lux Vidal. Sentadas à mesa (da esquerda para a direita), Sylvia Caiuby Novaes, Mariana Floria Baumgaertner, Lux Vidal e Isabella Finholdt. Ao fundo, em pé, Mihai Leaha. **Foto:** Paula Morgado, 2019.

CLAUDIA ANDUJAR, LUX VIDAL E MAUREEN BISILLIAT

Prancha 01. À esquerda, Sylvia Caiuby Novaes, Claudia Andujar e Lux Vidal na exposição "A Luta Yanomami", no Instituto Moreira Salles Paulista. **Foto:** Laila Kontic, 2018. À direita, Claudia Andujar e Maureen Bisilliat na inauguração do Instituto Moreira Salles - Paulista. **Foto:** Sylvia Caiuby Novaes, 2017.

A ENTREVISTA


Recording
Sylvia Celuzy Novaes



Prancha 01. Sylvia em seu escritório. **Foto:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 02. À esquerda, Sylvia em entrevista com seus orientandos. À direita, uma captura de tela do computador de Sylvia durante a entrevista. **Foto:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 03. Gestos e anotações de Sylvia no dia da entrevista. **Foto:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 04. Bastidores da filmagem realizada por Ricardo Dionísio Fernandes, técnico especializado em audiovisual do LISA; Maíra Bühler, cineasta e ex-orientanda de Sylvia; e Iago Calmon Angeli, monitor da área de audiovisual do LISA. **Foto:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 05. Sylvia e desenhos feitos no dia da entrevista**.** **Foto:** Rafael Hupsel, 2021; **Desenho** (superior à direita): Tatiana Lotierzo, 2021; **Desenho** (inferior à direita): Jeferson Carvalho, 2021.

A CASA

PLIK

Prancha 01. Sylvia com sua primeira câmera fotográfica, que ganhou aos 6 anos. **Fotos:** Rafael Hupsel, 2021 (à esquerda); acervo pessoal de Sylvia Caiuby Novaes, c. 1955 (à direita).

Prancha 02. No jardim de sua casa, em meio a muitas árvores frutíferas. Olhando o caquizeiro, carregado de frutos ainda verdes que serão colhidos somente no inverno (acima). Sylvia mostra também a oliveira que sua prima Fernanda plantou quando nasceu a neta Olívia (abaixo). **Foto superior**: Laila Kontic, 2021. **Foto inferior:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 03. Enquanto acaricia Zara, explica que o outro cão, Maui, havia passado recentemente por uma cirurgia na pata dianteira e precisava usar um "colar elizabetano" para não lamber os pontos, que ele arrancava com frequência. **Foto:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 04. Memórias de diferentes temporalidades convivem na sala. Vaso de cristal, presente de sua orientadora, Thekla Hartmann, quando defendeu sua tese de doutorado na USP. Detalhe da câmera analógica Plik, produzida no Brasil nos anos 1950 e 1960 (abaixo). **Fotos:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 05. Manuseando a câmera fotográfica, Sylvia traz à tona memórias e gestos de quando fotografava na infância. Ao fundo, foto colorizada de Alice, sua avó materna (c. 1930). **Fotos:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 06. As fotografias estão em todos os cômodos da casa. Após preparar um café, Sylvia mostra a porta da cozinha, por ela pensada para fixar e fazer montagens de fotos com imãs, sobretudo de sua história familiar, onde diversos momentos se avizinham. **Foto superior**: Laila Kontic, 2021. **Foto inferior:** Kelwin Marques, 2021.

Prancha 07. Muitos álbuns e caixas de fotos conduzem as trajetórias profissional e pessoal de Sylvia, que se mesclam ao mostrarem suas filhas durante as pesquisas de campo e interlocutores do campo em momentos da vida cotidiana. **Fotos:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 08. Detalhes de sua viagem ao Paquistão, em 1994, quando filmou e fotografou o casamento de Sonia e Omar, cujas comemorações tipicamente duram um mês (acima). A viagem resultou no filme "Um casamento no Paquistão" (1994): <https://www.youtube.com/watch?v=q9dwdC4-3ncos>. Registros de Laura na aldeia Bororo no ritual de nominação (abaixo). **Foto superior esquerda e foto à direita:** Rafael Hupsel, 2021. **Foto inferior esquerda:** Kelwin Marques, 2021.

Prancha 09. Cadernos e diários de campo de suas pesquisas entre os Bororo. Detalhe das fichas padronizadas que, de acordo com Sylvia, todos os alunos de Thekla Hartmann deviam organizar a partir dos dados obtidos em campo (acima). **Fotos:** Laila Kontic, 2021.

Prancha 10. Gavetas com milhares de negativos, de onde saíram muitas das fotografias usadas nas montagens em sua tese de Livre-docência na USP. **Fotos:** Rafael Hupsel, 2021.

Prancha 11. "Sylvia atrás das bolsas de pesquisa", foto na Estação da Luz, tirada por seu amigo Miguel Pacheco Chaves, c. 2000.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. 1996. *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas 1*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Caiuby Novaes, Sylvia. 2005. Usos da imagem na antropologia. *In*: Samain, Étienne. *O fotográfico*. São Paulo: HUCITEC, 113-119.

RESUMO

Para entrar no universo de Sylvia Caiuby Novaes, somos convidados a embarcar em uma verdadeira viagem. Para alguém que tem a fotografia como parte central de sua trajetória profissional e afetiva, não poderia haver uma forma melhor. Este ensaio visual, construído a muitas mãos, é composto por fotografias dessa trajetória sobre a qual indicamos o itinerário. Resultado de longas conversas, visitas aos arquivos e às memórias de Sylvia, as montagens que apresentamos a seguir nos levam a conhecer pessoas e lugares que a antropóloga se afeiçoou e fez morada. Em um jogo de espelhos, Sylvia revisita diferentes momentos de sua trajetória, costurados numa trama onde os acontecimentos vividos e lembrados nos revelam algo próprio de tudo que está em permanente criação.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia Visual; fotografia; montagem; trajetória; Sylvia Caiuby Novaes.

ABSTRACT

To enter Sylvia Caiuby Novaes's universe, we are invited to come aboard on a real journey. For someone who has photography as a central part of her personal and affective trajectory, there could not be a better way to enter it. This visual essay, built with many hands is a composition of photographs from this trajectory, about which we indicate its itinerary. This montages result from long conversations, and research on Sylvia's archives and memories; they take us to meet people and places that this anthropologist has loved, and where she has built homes. In a play of mirrors, Sylvia revisits different moments of her trajectory, sewn in a weft where lived and remembered events reveal to us something typical of everything that is constantly being created.

KEYWORDS
Visual Anthropology; photography; montage; trajectory; Sylvia Caiuby Novaes.

Jeferson Carvalho da Silva é mestrando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Pesquisador do Laboratório de Desenho & Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (LABareDA – UFPB) e do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem da Universidade Estadual de Campinas (LA'GRIMA – Unicamp). Estuda processos artísticos, gráficos e visuais enquanto forma de investigação e descrição etnográfica. E-mail: jefercarvsilva@gmail.com

Kelly Koide é doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio na Université Lyon I. É pós-doutoranda no Departamento de Antropologia da USP, onde realiza pesquisas sobre a trajetória e a obra de Claudia Andujar e Maureen Bisilliat. Pesquisadora do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI – USP). E-mail: kelly.koide@usp.br

Laila Zilber Kontic é mestranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. E-mail: laila.kontic@usp.br

Luis Felipe Kojima Hirano é professor da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás e Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Email: lfhirano@ufg.br

Maria Luiza Mahara é graduanda em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP) e bolsista do Programa Unificado de Bolsas (PUB), atuando no projeto "Antropologia Online: produção de conteúdo para difusão e divulgação científica em Antropologia das Formas Expressivas no âmbito do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP". E-mail: mariamahara@usp.br

Contribuição de autoria. Jeferson Carvalho da Silva, Kelly Koide, Laila Zilber Kontic, Luis Felipe Kojima Hirano, Maria Luiza Mahara: concepção, coleta e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 24/02/2022
Aprovado: 25/03/2022

TER
TRADUÇÃO

RELÍQUIAS DO "VALE PERDIDO": DISCURSOS SOBRE A MAGIA DAS MÁSCARAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.185773

DOSSIÊ RELIGIÕES: SUAS IMAGENS, PERFORMANCES E RITUAIS

Kuhn, Konrad J. 2015. Relics from the «Lost Valley»: discourses on the magic of masks. In: Minniyakhmetova, Tatiana; Velkoborskà, Kamila. *Rituals in Magic and Magic in Rituals*. Innsbruck: ELM Scholarly Press, 203-212.

ANDRESSA FURLAN FERREIRA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4790-239X
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 13083-859 – cpgiel@iel.unicamp.br

RESUMO
Este artigo mostra como a "magia da máscara" é uma narrativa importante e dinâmica que fortalece a vivacidade dos rituais e a atenção do público. A partir do exemplo dos *Tschäggättä*, máscaras carnavalescas da região do Vale de Lötschen, situado no cantão de Valais na Suíça, este trabalho aponta para a importância de interpretações científicas para: discursos populares sobre a magia das máscaras; formulação de discursos locais; imagens turísticas e autorrepresentativas atualmente. Máscaras que funcionam como "relíquias de tempos antigos" são objetos altamente valorizados por identidades comunitárias frágeis numa região alpina.

PALAVRAS-CHAVE
Máscaras carnavalescas; Discursos sobre magia; Interpretações de estudos folclóricos; Narrativas populares; Vale de Lötschen, Suíça; 1900–2014.

POR TRÁS DAS MÁSCARAS

[prefácio da tradutora][1]

A GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia, ao promover o dossiê *Religiões: suas imagens*,

1. Andressa Furlan Ferreira é doutoranda em Linguística Aplicada pela Unicamp, sob orientação da professora Dra. Érica Lima. Linha de pesquisa: Linguagens, Transculturalidade e Tradução.

performances e rituais, oferece um espaço multifário para que a Antropologia das Religiões dialogue com as áreas de Cultura Visual e Estudos Culturais. Pensar os modos visuais de atuação de uma religião[2] permite que se identifique não somente os componentes hegemônicos religiosos, mas também os aspectos populares que regem essa dinâmica e adentram outras esferas sociais, como o setor turístico, que explora a relação entre festividade de caráter étnico-religioso[3] e tradição inventada. Nesse sentido, o folclore apresenta-se como uma rica amálgama que dispõe de usos variados de religião, tradição e arte. O folclore natalino e o folclore carnavalesco de regiões alpinas, por exemplo, compartilham características que ilustram a imbricação dessas questões e são projetados para outros locais.

O folclore carnavalesco do Vale de Lötschen (Suíça) foi objeto de estudo de um artigo de Konrad Kuhn, professor assistente de Etnologia Europeia, da Universidade de Innsbruck (Áustria), cuja pesquisa tem ênfase em História da Ciência do Folclore, Antropologia da política, ritualística e memória cultural. O artigo em questão foi publicado nos anais da 10ª conferência da *Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore* (Sociedade Internacional de Etnologia e Folclore) e destaca a relevância dos discursos sociais para se constituir uma identidade comunitária, bem como promover uma circulação econômica pautada em narrativas de fundo religioso. Especificamente, os *Tschäggättä*, personagens carnavalescos mascarados, encontram-se no cerne desses discursos, o que contribui para a propagação de crenças antigas e mágicas.

Apesar de o artigo de Kuhn tratar de uma festividade que ocorre num vale suíço, o substrato cultural que permeia suas performances encontra paralelos no Brasil,

2. Para essa discussão, refiro-me a um sentido lato de religião, de maneira que o termo não se restrinja às religiões institucionalizadas, mas que abarque também outros tipos socioculturais de manifestação ou expressão religiosa, como religiões descentralizadas, religiosidade, tradição ritualizada, espiritualidade, entre outros.
3. O Ministério do Turismo do Brasil publicou um livro em 2010, fornecendo orientações básicas sobre turismo cultural, seus tipos, conceitos e estratégias para o desenvolvimento do setor. Entre os tipos elencados, o Turismo Religioso e o Turismo Étnico são categorias pertinentes à discussão do artigo. Para mais informações, consultar: Brasil. Ministério do Turismo. 2010. *Turismo cultural*: orientações básicas. 3ª edição. Brasília: Ministério do Turismo, 19-21.

principalmente em regiões que tiveram colonização germânica. Em Treze Tílias (SC), por exemplo, no mês de dezembro, a cidade promove a Festa de São Nicolau e Krampus[4]. Também em Santa Catarina, em Guabiruba, a Sociedade do *Pelznickel*[5] celebra uma tradição inventada muito parecida com aquela performada pelos *Tschäggättä* do Vale de Lötschen, em termos de caracterização dos personagens e performance. Mais pesquisas precisam ser feitas para se compreender melhor quais são as diferenças e proximidades entre comunidades brasileiras e germânicas no quesito de folclore e turismo religioso, e para analisar como se dá a repercussão midiática discursiva desses eventos.

Por acreditar que o artigo de Kuhn possa contribuir nos estudos brasileiros de religião, folclore e antropologia visual, optei por traduzi-lo, almejando três objetivos: 1) proporcionar um conteúdo especializado em língua portuguesa, de modo a direcionar a atenção para temas que carecem de mais pesquisa acadêmica; 2) convidar pessoas brasileiras, acadêmicas ou não, a pensarem criticamente na próxima relação que há entre comércio, turismo, folclore, religião e transculturalidade; e 3) favorecer um contato que instigue tanto a curiosidade pela cultura do Outro quanto um olhar crítico sobre a performance artística de "passeatas monstruosas", ditas tradicionais e mágicas.

4. *Krampus*, *Perchten*, *Pelznickel*, entre outros, são figuras do folclore natalino, comuns nas regiões alpinas. Embora pertençam a eventos celebrados em épocas diferentes, há similaridades na composição visual da fantasia e na performance desses personagens com os *Tschäggättä*, figuras carnavalescas de regiões também alpinas. Para estudos acadêmicos sobre *Krampus* e *Perchten*, consultar: 1) Natko, David. 2014 *Ritual Rebellion and Social Inversion in Alpine Austria*: Rethinking the "Perchtenlauf" in its Relationship to the Carnivalesque. Master of Arts – Arizona State University, 113 p.; 2) Rest, Matthäus e Seiser, Gertraud. 2018. The Krampus in Austria: A Case of Booming Identity Politics. *EthnoScripts*: Zeitschrift für aktuelle ethnologische Studien, v. 20, n. 1, p. 35-57.

5. Álisson Castro e Ilanil Coelho, em artigo publicado em 2015, discorrem sobre produção de sentido do folclore natalino, de origem alemã, e sobre o processo de estranhamento que o ritual dessa celebração vem passando. Para uma leitura mais aprofundada sobre *Pelznickel* no Brasil, consultar: Castro, Álisson Sousa; Coelho, Ilanil. 2015. Percursos de personagens natalinos da Europa para a América: entre familiaridade e estranhamento. *Métis*: história & cultura, v. 13, n. 27, p. 253-276, 2015.

RELÍQUIAS DO "VALE PERDIDO" – DISCURSOS SOBRE A MAGIA DAS MÁSCARAS[6]

Máscaras de madeira exercem um profundo fascínio por sua estética aparentemente arcaica. A disciplina de Estudos Folclóricos cedeu, também, aos seus encantos. O interesse acadêmico por máscaras de madeira pode ser atestado por meio do processo de documentação desse material, feita por pesquisadoras e pesquisadores de folclore e etnografia desde cedo. Pode-se até mesmo dizer que o foco em máscaras de madeira é aproximadamente tão antigo quanto a própria disciplina.

De acordo com a antiga perspectiva folclorista, as máscaras dos Alpes eram consideradas como objetos típicos de uma cultura popular anônima de áreas rurais e foram documentadas cientificamente pelos estudos folclóricos iniciais. Foi o anseio por relíquias de um "estado original" da cultura, mas também pela comparabilidade de objetos etnográficos de partes distantes do mundo, que formaram ideias científicas. Ainda hoje, a força desse anseio pode ser vista pela notável perpetuação do suposto passado antigo das máscaras e dos discursos mágicos nos rituais destas. A magia dos rituais é, então, um tropo permanente nas narrativas de máscaras de madeira, tanto em histórias locais quanto em interpretações científicas.

As máscaras carnavalescas de madeira da região do Vale de Lötschen[7], no cantão[8] de Valais, na Suíça, são amplamente conhecidas desde a sua "descoberta" por folcloristas, por volta do ano 1900. Durante a década de 1930, elas tornaram-se parte do repertório da cultura nacional de símbolos. O poder mágico desses objetos

6. Artigo originalmente publicado em 2015 em "The Ritual Year 10", anais da 10ª conferência da SIEF – *Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore* (Sociedade Internacional de Etnologia e Folclore), realizada em setembro de 2014 na cidade de Innsbruck, Áustria.
7. "Vale de Lötschen" é a tradução para o nome alemão *Lötschental* e para o nome inglês *Lötschen Valley*. No decorrer do artigo, o autor emprega ora o termo em alemão, ora em inglês. Para a tradução, optei pela uniformização do nome como "Vale de Lötschen", a fim de evitar eventuais confusões. [nota da tradutora]
8. "Cantão" é o nome que se dá aos estados soberanos suíços. O cantão de Valais é composto de 13 distritos e fica ao sul do país, fazendo fronteira com a França e a Itália. Trata-se de uma região geograficamente elevada e irregular, cujo território é atravessado pelo rio Rhône, também conhecido como rio Ródano. Compreende, por exemplo, os Alpes valaisanos, a geleira Aletsch e os Alpes berneses. [nota da tradutora]

simboliza o vale e a comunidade local até hoje, especialmente porque as máscaras têm sido entalhadas e vendidas como *souvenir* turístico desde a década de 1950.

Primeiramente, apresentarei a procissão de rituais carnavalescos na região do Vale de Lötschen e suas figuras mais importantes, os *Tschäggättä*, com suas máscaras entalhadas. Em seguida, discutirei o poder das narrativas sobre a origem dessas máscaras, que vinculam contos populares a explicações científicas dos Estudos Folclóricos desde 1900. Por fim, o artigo apontará para a importância de artefatos culturais para as construções de identidade biográfica, bem como para representações coletivas. Ficará evidente como vários atores estão envolvidos na formação da imagem pública dessas máscaras do vale. Nas narrativas científicas e populares acerca delas, assim como nas imagens turísticas e autorrepresentativas atuais, a "magia da máscara" é um conceito importante que cultiva a vivacidade do ritual e a atenção do público durante as corridas[9] noturnas.

1. *Tschäggättä* — sobre as máscaras e o carnaval selvagem no "Vale Mágico"

O carnaval no vale católico de Lötschen começa no dia 2 de fevereiro e termina na noite anterior à Quarta-Feira de Cinzas. Os *Tschäggättä* [10] são os personagens mais famosos do carnaval de lá. Eles usam máscaras entalhadas de madeira com traços humanos, vestem vestidos velhos ao avesso e colocam grandes casacos de pele sobre os ombros, que são grotescamente suspendidos com enchimento, a fim de tornar suas aparências mais assustadoras. Eles amarram um enorme chocalho de gado[11] ao redor da barriga e, nas mãos, usam luvas de lã ao avesso. A máscara tem de 30 a 50 centímetros de altura; é feita de madeira de pinheiro, dispondo de uma camada de pelo que cobre a cabeça, e é pintada ou escurecida com a chama do fogo.

9. As corridas caracterizam a prática da procissão carnavalesca de máscara dessas regiões. [nota da tradutora]
10. Singular: *Tschäggätta*; plural: *Tschäggättä*. [nota da tradutora]
11. Em inglês, *cowbell* refere-se a um sino amarrado no pescoço dos animais para o auxílio de seu rastreamento em campo aberto. Em português, esse objeto pode ser referenciado como "chocalho de gado". [nota da tradutora]

IMAGEM 1
"Swiss Carnival Tschäggättä in the Lötschental Valley (VS)" (*Tschäggättä* do carnaval suíço no Vale de Lötschen, Valais). Disponível em: <https://www.swissvistas.com/tschaggatta.html>. Acesso em: 13 mai. 2021.

O design das máscaras é grotesco e horripilante, com elementos monstruosos e mórbidos, rostos desfigurados e figuras que refletem influências modernas de filmes de Hollywood ou música *hard rock*. Ainda que não haja nenhuma tipologia atual das máscaras do Vale de Lötschen, há dois posicionamentos distintos entre os quase 40 entalhadores de máscara ativos do vale: enquanto um grupo se orienta mais pelas máscaras tradicionais, o outro grupo é aberto às influências da sociedade contemporânea e incorpora inspirações de filmes de Hollywood ou da estética *hard rock* no design de suas máscaras (Chappaz-Wirthner e Mayor 2009).

O nome *Tschäggättä* provavelmente vem da palavra do dialeto suíço-alemão para "manchado"[12], que se refere a ovelhas malhadas de preto e branco e ao couro caprino. A origem da figura carnavalesca é desconhecida. Enquanto alguns mencionam conexões com performances teatrais no início da Era Moderna, outros citam lendas de habitantes do vale que realizavam invasões noturnas usando máscaras. De fato, restrições associadas à magia ainda se aplicam a essas figuras: os *Tschäggättä* até hoje não têm permissão para entrar em cemitérios ou igrejas, e há uma proibição do uso de máscara nos domingos que é rigorosamente imposta.

A Igreja originalmente rejeitou a corrida de máscara, o que também pode ser depreendido através dos relatos atuais; os habitantes mais velhos do vale ressaltam que eles nunca usaram uma máscara devido à sua crença católica. O ritual da máscara ocorre em grande parte de modo desorganizado. Nas noites de carnaval, grupos individuais vestem-se e colocam suas próprias máscaras ou as pegam emprestadas dos entalhadores. Em seguida, eles encontram-se e caminham pelo vale por horas. Majoritariamente, jovens solteiros do sexo masculino participam da corrida dos

12. Em inglês, *spotted* pode ter vários sentidos e traduções, mas, para o contexto em questão, optei pelo termo "manchado", pois está mais próximo da semântica evocada pelo autor e evita ambiguidade com o termo "malhado". [nota da tradutora]

Tschäggättä, mas, nos dias atuais, mulheres e homens casados também podem participar.

Ainda hoje, o ritual dos *Tschäggättä* desempenha um papel crucial para a identidade da maioria da população do Vale de Lötschen e, portanto, constitui um capital cultural que pode ser utilizado comercialmente. Um fator-chave aqui é o turismo de lá, que usa os *Tschäggättä* em suas campanhas de *marketing*, nas quais lhes são atribuídos um papel proeminente: cursos de entalhamento têm sido oferecidos desde 2012, e materiais de publicidade versam sobre o carnaval como um "ritual pagão no vale mágico" — as lendas sobre as origens misteriosas do ritual têm se tornado a espinha dorsal da proposta de *marketing* do vale inteiro. Um olhar retrospectivo para a história da pesquisa acerca das máscaras mágicas de Lötschen mostra o quanto elas recorrem a mais de 100 anos de antigos fragmentos discursivos.

2. Emblemas nacionais e circulações — o papel da magia nas narrativas sobre os *Tschäggättä*

As máscaras têm recebido muita atenção de vários lados por cerca de 120 anos (cf. Niederer 1970; Chappaz-Wirthner 1974). Máscaras entalhadas com traços humanos são comuns na região dos Alpes, mas também em outras partes da Europa ou do mundo. A região do Vale de Lötschen, porém, já era visitada por folcloristas e historiadores locais em busca de artefatos culturais originais perdidos por volta da virada do século XX.

A procura desses estudiosos por evidência de mitologias e complexas teorias de migração cultural nas máscaras (Seeberger 1974, 85-91; Bellwald 1999, 15-17) levou-os a nomear "fantasmas" e "almas dos ancestrais" como as origens dos rituais de máscara (Stebler 1898; Rütimeyer 1907; 1916; Meuli 1943; 1932/1933; Remy 1998). A partir disso, teorias foram derivadas, as quais viam as máscaras como resquícios de uma cultura pastoril, como relíquias de "origem pagã" que sobreviveram no "vale perdido"[13] (Chappaz 1975), como uma área de retiro cultural devido à sua seclusão.

O fundador de estudos folclóricos na Suíça, Eduard Hoffmann-Krayer, literalmente falou de um "vale abandonado pelo mundo"[14] (1897, 275). Essas projeções falharam em reconhecer que o Vale de Lötschen estava numa troca ativa e constante com seus arredores, já que funcionou como uma rota de trânsito e como um lugar de origem de mercenários no serviço militar estrangeiro. Isso é mais verificável ainda com a abertura do túnel transalpino de Lötschen (*Lötschberg*) em 1913; logo, só se pode falar muito estritamente de seclusão.

13. No original: "lost valley" (Chappaz, 1975). [nota da tradutora]
14. No original: "world-deserted valley" (Hoffmann-Krayer 1897, 275). [nota da tradutora]

O texto do padre do vale, de 1974, no qual é dito que as máscaras "foram trazidas ao vale pelo leste, pelos primeiros habitantes do vale em tempos pré-cristãos, chamados de povo alpino"[15] (Seeberger 1974, 9-10; ver também Siegen 1971, 44) quintessencialmente prova o quanto as "amarras ao primordial"[16] (Jeggle 1992, 620) foram efetivas na segunda metade do século XX. A suposta idade das máscaras e a origem atribuída a tempos pré-históricos distantes foram argumentos centrais no discurso sobre as máscaras. A aparência arcaica e a magia que emana dos objetos influenciaram as interpretações de um modo a-histórico.

Embora a aparência das máscaras sugira uma origem antiga, o primeiro sinal comprovado de seu uso é uma proibição explícita delas em 1865 (Niederer1970, 282; Seeberger 1974, 86; Bellwald 1999, 21-23). Todos os outros recuos cronológicos são pura especulação. Entretanto, as interpretações dos rituais de máscara como resquícios de rituais místicos antigos demonstram uma notável estabilidade e persistência. Em reportagens jornalísticas anuais, por exemplo, podemos ler que a tradição do entalhamento de máscara tem sido repassada por séculos em famílias (Cramer 2010) e, em livros populares, os *Tschäggättä* são apresentados como fantasmas que emergem do interior da Terra (Carrera e Grezet 1981, 126).

As interpretações a respeito da idade e do significado das máscaras de madeira que originalmente vieram de fora do vale são agora comuns entre os habitantes; eles consideram suas máscaras "como antigas e 'pagãs', como símbolos de fertilidade e de cultos de expulsão do inverno ou de espíritos incorporados dos mortos"[17] (Bellwald 1999, 54). A alta virulência de tais interpretações indica que a identidade cultural dos habitantes do vale é fortemente influenciada por esses discursos — independentemente do fato de que esses referenciais dificilmente resistem à crítica de historiadores e cientistas culturais. Nos dias atuais, tal crítica é ainda veementemente rejeitada, como, por exemplo, num livro de um historiador local:

> Nós queremos continuar a preservar essa tradição, conforme ela nos tem sido legada. [...] Nós, povo do Vale de Lötschen, acreditamos no legado de nossos ancestrais e não podemos ser desviados pela ciência. Mesmo os *Tschäggättä* não nasceram depois do Big Bang de etnólogos e pesquisadores. Esse gene mágico nasceu no Vale de Lötschen, não na mesa deles.
>
> (Bellwald 2013, 496, tradução nossa)[18]

15. No original: "have been brought to the Valley from the east by the first inhabitants of the Valley in pre-Christian times, the so-called Alpine people" (Seeberger 1974, 9-10; ver também Siegen 1971, 44). [nota da tradutora]
16. No original: "constraint to the primal" (Jeggle 1992, 620). [nota da tradutora]
17. No original: "as ancient and 'pagan', as symbols of fertility and winter expulsion cults or embodied spirits of the dead" (Bellwald 1999, 54). [nota da tradutora]
18. No original: "We want to continue to preserve this tradition, as it has been handed down to us. [...] We people from the Lötschen Valley believe in the legacy of our ancestors and can not be mislead by science. Even the *Tschäggättä* are not born after the Big Bang

Aqui, hierarquias de conhecimento estabelecidas há muito tempo são explicitamente rejeitadas com base nas interpretações locais. Raramente é reconhecido o quanto esse conhecimento local é baseado em antigas interpretações científicas.

O quanto esses discursos de origem tornaram-se autorrepresentações é visível no campo da cultura popular, no qual a magia dos *Tschäggättä* desempenha um papel importante. Uma edição de uma série francesa de história em quadrinhos, *Les chemins de Malefosse* (Dermaut e Bardet 1991), se passa no Vale de Lötschen medieval, onde há uma bruxa e bandidos com máscaras de madeira. Encontramos histórias similares em sites e filmes (cf. Rieder 2002) que tratam dos *Tschäggättä*. Aqui, temos tanto a aderência à ideia de uma tradição antiga postulada quanto à invenção de novos mitos (Kuhn 2014).

Com a nova mídia na internet, vídeos na plataforma online YouTube desempenham um papel importante na disseminação de fragmentos de histórias sobre os *Tschäggättä*. A maioria desses vídeos tem o objetivo de evocar medo e respeito a essas figuras. No curta-metragem *Lötschägättal*, de fevereiro de 2012, com sua trilha sonora fantasmagórica e intimidante, há intertítulos[19] entre as gravações de quem veste as máscaras, que relatam que os *Tschäggättä* protegem o vale deles e que afastam espíritos malignos; e, desse modo, eles supostamente "não conhecem misericórdia"[20] (Thöni 2012).

Até no curta-metragem *Les Tschägätta, monstres masqués du Lötschental*, de 2012, figuras mascaradas correm descendo a ladeira da montanha com neve ao som profissional de filme de horror e caminham por vilas desertas, acometidas de medo (Armand 2012). Um projeto de filme atual também brinca com a magia do vale e a mitologia ao redor dos *Tschäggättä*: uma jovem botanista "faz uma jornada ao desconhecido no fim do século XIX [...] Mas, durante sua jornada, a montanha mostra seu lado oculto, os *Tschäggättä*"[21] (Costas 2014). O que é marcante nessas produções de cultura popular sobre a origem das máscaras é o fato de que a magia — em diferentes formas — sempre desempenha um papel principal. E essas produções continuam a moldar as interpretações sobre os *Tschäggättä* da mesma forma para o público e para o vale.

---

of ethnologists and researchers. This magical gene was born in the Lötschen Valley and not on their table." (Bellwald 2013, 496) [nota da tradutora]

19. Intertítulo, também conhecido como entretítulo, é, segundo o dicionário Michaelis, "um trecho curto, composto em corpo menor e colocado no meio do título de uma matéria jornalística" (disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/entretítulo/>. Acesso em: 13 mai. 2021). [nota da tradutora]

20. No original: "know no mercy" (Thöni 2012). [nota da tradutora]

21. No original: "undertakes a journey into the unknown at the end of the 19th century [...] But during her journey, the mountain shows its hidden face, the *Tschäggättä*" (Costas 2014). [nota da tradutora]

3. Objetos para a identidade de um vale da montanha

Desde a década de 1940, as múltiplas interpretações das máscaras no vale têm sido acrescidas de um interesse gradual da comunidade externa. Esse interesse não é mais primariamente científico ou etnográfico, mas também atribui às máscaras uma função emblemática (Antonietti 2011, 18), que pode ser usada pela indústria do turismo. Foi assim que surgiu um mercado para máscaras de *souvenir* na década de 1950. Os entalhadores foram, então, confrontados com novas demandas, às quais eles reagiram de maneira flexível: as máscaras foram gradativamente padronizadas e fabricadas em miniatura, o que possibilitou a transformação de máscaras grandes, usadas no rosto, em máscaras pequenas, de *souvenir*, para serem penduradas na parede.

Além disso, as máscaras não mais eram entalhadas individualmente; peças em branco foram criadas, e as etapas do trabalho foram divididas de modo que elas pudessem ser parcialmente entregues aos atacadistas para finalização posterior. Às vezes, fresamento por cópia[22] também foi empregado, viabilizando a produção de várias máscaras idênticas. A fim de ainda acrescentar a aura do trabalho artesanal às máscaras, as peças em branco pré-fabricadas por máquina eram subsequentemente entalhadas manualmente. Além dessa racionalização na produção protoindustrial, há também evidência de mudanças estéticas, que gradualmente uniformizaram as máscaras. Somente com esses processos de mudança na produção desse objeto cultural, as máscaras de madeira do Vale de Lötschen puderam ser também produzidas e vendidas como "máscaras regionais de Valais" em vales distantes.

Conectado a esse repertório altamente carregado de capital simbólico, um verdadeiro programa de imagens foi criado, que também é conhecido por outros rituais atrativos visualmente similares, tais como o bávaro-austríaco *Krampus* ou *Fastnacht* ao sul da Alemanha. As máscaras dos *Tschäggättä* adornaram selos do *Swiss Post*[23], em 1977, e o cartaz de campanha, de 2009, que foi lançado depois da inauguração do túnel de base *Lötschberg*. A agência de publicidade responsável usou máscaras dos acervos locais e brincou ironicamente com os fortes mitos de origem e os estereótipos regionais existentes, ao promover o slogan: "Descubra os povos da terra[24]".

22. Fresamento por cópia é o nome que se dá a uma operação industrial que utiliza uma ferramenta cortante para imprimir determinadas formas às peças. [nota da tradutora]
23. *Swiss Post* é o nome do correio nacional da Suíça. [nota da tradutora]
24. Em inglês, de acordo com o dicionário Cambridge, o adjetivo "earthy" pode denotar a característica de: 1) algo de cunho sexual; 2) algo com característica terrestre; 3) algo que é direto e mundano. Conforme o dicionário Merriam-Webster, "earthy" pode significar, também, algo que não tem sofisticação. A expressão "earthy people", por sua vez, pode aludir tanto a "povos da terra" quanto a "povos grosseiros" ou "povos vulgares". [nota da tradutora]

O fato de que essa descrição foi bem recebida não somente pela própria população do vale mostra que há interpretações concorrentes sobre o que é a máscara do Vale de Lötschen. Contudo, não é somente a população de lá que formula interpretações; percepções externas de uma longa tradição também o fazem. Mesmo que agora outros atores estejam envolvidos nessa representação arcaizante, os entalhadores locais brigam para manter sua posição no estabelecimento da imagem dos *Tschäggättä* ao constantemente expandirem, negociarem e debaterem os limites do que constitui uma máscara do Vale de Lötschen "de verdade". Pode-se encontrar hierarquias dentro da comunidade do vale, que se manifesta em posições de poder altamente competitivas no que tange ao contato com as várias mídias. Alguns entalhadores conscientemente ocupam um papel ativo na representação do ritual da máscara e atuam como verdadeiros guardiães. Eles são protagonistas em reportagens, têm seus próprios sites, aconselham equipes de filmagem e representam, com suas máscaras, o ritual inteiro a nível iconográfico.

4. A magia das máscaras como uma narrativa dinâmica

As interpretações do ritual mitificante, no caso das máscaras de madeira do Vale de Lötschen, são de uma concisão impressionante e datam de muito tempo. Nesses discursos que circulam, a magia e a origem misteriosa das máscaras aparecem constantemente num passado obscuro e distante. Isso é devido a antigas interpretações acadêmicas do ritual. É interessante o fato de que essas interpretações foram apoiadas subsequentemente pela população do vale e pelos entalhadores de máscara desde meados do século XX. Logo, não podemos simplesmente assumir que essas interpretações voltaram ao vale e transformaram as máscaras em um ritual ideologicamente fixo; em vez disso, encontramos desenvolvimentos e adaptações autônomas que são negociadas e representadas em diferentes fóruns, surgindo em novas variações.

Essa autorrepresentação estabelece relações distintivas com narrativas mais antigas, nas quais a magia das máscaras e as teorias de origem pagã figuram como argumentos centrais para a identidade coletiva do vale. Uma maneira de lidar com essa suposta magia das máscaras são as contínuas negociações sobre a estética delas. As pessoas estão constantemente tentando definir como um verdadeiro *Tschäggätta* tem que se comportar e parecer, além de discutirem sobre a demarcação das fronteiras dessas figuras selvagens (Chappaz-Wirthner 2010). Esses limites são ainda mais contestados, precisamente porque não se tem uma organização dessas sociedades carnavalescas nem uma formalização desses cenários ou tipos de máscara.

Uma abordagem diferente das tradições narrativas da "magia" é a reviravolta, parcialmente irônica, da forte necessidade dos mitos. Isso vem sendo direcionado de um jeito criativo e inovador; desse modo, não somente desmascara alegações mágicas, mas também aponta para uma vivacidade notável do ritual e respectivas máscaras. Estas, portanto, ilustram processos de negociação de frágeis identidades comunitárias nas regiões alpinas fronteiriças. As narrativas sobre máscaras mágicas referenciam ambivalências entre a capacidade autônoma de atuar e a representação passiva, que são consideravelmente relevantes para a área de estudos culturais.

TRADUÇÃO
Kuhn, Konrad J.

Andressa Furlan Ferreira

REFERÊNCIAS

Antonietti, Thomas. 2011. Alte Felder – neue Fragen. In *Alpenland: Terrain der Moderne*, ed. Marius Risi. Münster: Waxmann, pp. 13–23.

Armand, Pierre. 2012. *Les Tschägätta, monstres masqués du Lötschentall*. Film, Color. 19.2.2012. http://youtu.be/pSn4kNlooKo (Date of access: 9.10.2014).

Bellwald, Ignaz. 2013. *Tschäggättä. Ein Geheimnis bleiben sie. Die Gesellen und ihre Bräuche im Lötschental*. Kippel: Kulturverein.

Bellwald, Werner. 1999. *Alte Masken aus dem Lötschental: Fastnachtsmasken aus der Sammlung des Rietbergmuseums*. Zürich: Museum Rietberg.

Carrera, Roland, Grezet, Jean-Jacques. 1981. *Unser Handwerk einst und jetzt. Bd. 2*. Lausanne: Mondo.

Chappaz-Wirthner, Suzanne and Grégoire Mayor. 2009. Les Tschäggättä en scène: débats sur l'esthétique du masque parmi les sculpteurs du Lötschental. *ethnographiques.org* 18. http://www.ethnographiques.org/2009/Chappaz-Wirthner,Mayor2 (Date of access: 9.10.2014).

Chappaz-Wirthner, Suzanne. 1974. Les masques du Lötschental: Présentation et discussion des sources relatives aux masques du Lötschental. *Annales valaisannes* 49: 3–95.

Chappaz-Wirthner, Suzanne. 2010. Der Yeti und die Tschäggättä: Imaginäre des Ursprungs im Lötschental. In *Helvetia Park*, eds. Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville, Grégoire Mayor. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, pp. 329–338.

Chappaz, Maurice. 1979. *Lötschental. Die wilde Würde einer verlorenen Talschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Costas, Melina. 2014. *Tschäggättä*. Film-Project. https://wemakeit.com/projects/tschaggatta (Date of access: 12.9.2014).

Cramer, Nico. 2010. Schauriges Maskenfest im Lötschental. *Merian* Juni, http://www.merian.de/magazin/schweiz-schauriges-maskenfest-imloetschental.html (Date of access: 12.4.2012).

Dermaut, Daniel, Bardet, François. 1991. *Les Chemins de Malefosse: Tschäggättä*. Grenoble: Glénat.

Hoffmann-Krayer, Eduard. 1897. Die Fasnachtsgebräuche in der Schweiz. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 1: 47–57, 126–142, 177–194, 257–283.

Jeggle, Utz. 1992. Sitte und Brauch in der Schweiz. *Handbuch der schweizerischen*

Kuhn, Konrad J. 2015. "Tschäggättä" im Internet – Repräsentation und Normierungen in medialen Diskursen über einen Fastnachtsbrauch im Lötschental (Wallis, Schweiz). In *Bräuche: Medien: Transformationen. Zum Verhältnis von performativen Praktiken und medialen (Re-Präsentationen)*, eds. Gabriele Wolf, Daniel Drascek. München. (Forthcoming).

Meuli, Karl. 1932/1933. Maske, Maskereien. In *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, eds. Hanns Bächtold-Stäubli, Eduard Hofmann-Krayer. Berlin: de Gruyter, pp. 1743–1851.

Meuli, Karl. 1943. *Schweizer Masken*. Zürich: Atlantis.

Niederer, Arnold. 1970. Masken. In *Volkskunst in der Schweiz*, ed. René Creux. Paudex: Ed. de Fontainemore, pp. 281–286.

Remy, John M. 1998. Leopold Rütimeyer and the discovery of the "geschulten Diebe", a legendary masked "Männerbund" of the Lötschental. *Traverse* 1/5: 126–140.

Rieder, Bernhard. 2002. *Tschäggättä – Sagen und Geschichten: Fürchte dich, denn sie kommen!* (Black Edition), DVD, Color, Saga Pictures. www.loetschental.ch/?id=35&shop_category_id=12 (Date of access: 9.10.2014).

Rütimeyer, Leopold. 1907. Über Masken und Maskenbräuche im Lötschental (Kanton Wallis). *Globus* 91: 201–204, 213–218.

Rütimeyer, Leopold. 1916. Über einige archaistische Gerätschaften und Gebräuche im Kanton Wallis und ihre prähistorischen und ethnographischen Parallelen. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 20: 283–372.

Seeberger, Marcus. 1974. *Menschen und Masken im Lötschental*. Brig: Rotten.

Siegen, Johann. 1971. *Das Lötschental. Ein Führer für Touristen*. Lausanne: Ed. des Terreaux.

Stebler, Friedrich Gottlieb. 1898. Fastnacht im Lötschental. *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 2: 178.

Thöni, Andreas. 2012. *Lötschägättal*. Film, Color. 21.2.2012. http://youtu.be/uLLsxWFSzF8 (Date of access: 9.10.2014).

Volkskultur, Bd. 2, ed. Paul Hugger. Basel, Zürich: Offizin, pp. 603–628.

Konrad J. Kuhn é Professor Doutor do Instituto de História e Etnologia Europeia da Universidade de Innsbruck, na Áustria. E-mail: konrad.kuhn@uibk.ac.at

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 22/05/2021
Reapresentado: 22/11/2021
Aprovado: 24/11/2021

TER
RESENHA

VIVER COMO UMA ÁGUIA. UMA ABORDAGEM SENSÍVEL DA TRAJETÓRIA DE UM IMIGRANTE CUBANO NO CANADÁ

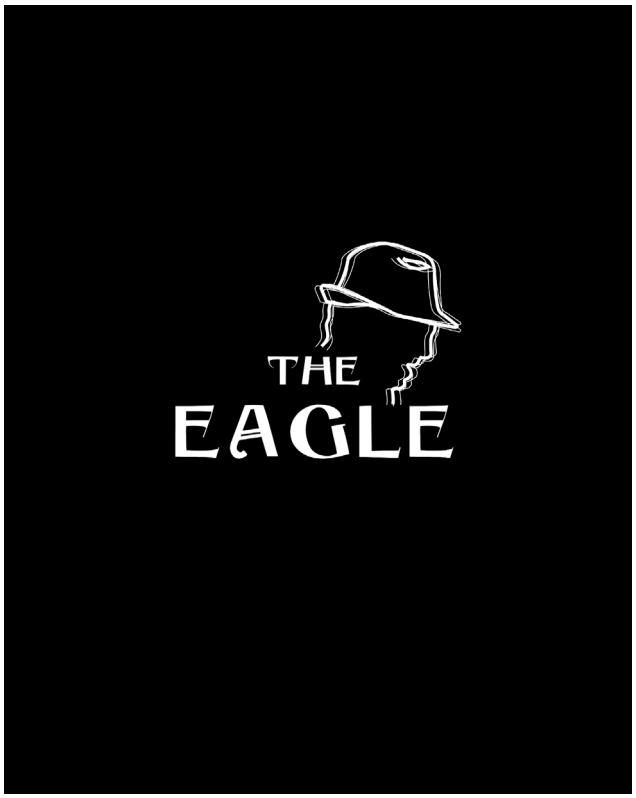
DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.191170

Curta metragem *The Eagle*, Alexandrine Boudreault-Fournier & Rose Satiko Gitirana Hikiji, 2015. https://lisa.fflch.usp.br/node/159

MARCIGLEI BRITO MORAIS
ORCID
http://orcid.org/0000-0003-1502-1827
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil, 40110-040 - ppgsc@ufba.br

LAIS CHAGAS DE CARVALHO
ORCID
http://orcid.org/0000-0002-1628-5480
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil, 40110-060 - ppgsc@ufba.br

MARINA ROUGEON
ORCID
http://orcid.org/0000-0001-9092-6074
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil, 40110-040 - ppgsc@ufba.br



The Eagle (2015), curta metragem dirigido por Alexandrine Boudreault-Fournier e Rose Satiko Gitirana Hikiji, traduz algumas tessituras presentes na vida social. De início, a imagem filmada da águia já convida a uma reflexão sobre a potência dos sentidos. A visão panorâmica, o olhar atento e focalizado, o poder de captar os ruídos, os vôos que mais parecem uma dança com o vento, a cautela em cada movimento, tudo desvela um conjunto de percepções corporais e sensoriais.

Ao informar que a narrativa será sobre a história de Miguel Aguila, as cenas conduzem os sentidos a associar esse nome a águia, aquela que se apresenta na abertura, traçando suas rotas de modo certeiro no céu azul, emitindo seus ruídos em comunicação com o mundo através de toda sua opulência. Entretanto, trata-se de um sujeito idoso, com caminhar claudicante, imigrante cubano no Canadá e 'estranhamente' fora das convenções sociais. Essa aparente contradição, na verdade revela a complexidade de um personagem, e também desconstrói nossos preconceitos a respeito do caminhar na vida, ao convocar à reflexão de que ser certeiro e claudicar faz parte do processo da própria condição humana.

O curta resulta de uma entrevista com as singularidades da experiência de um ex-prisioneiro que, após travar muitas lutas em sua vida, enfrenta o desafio de um câncer. Tanto a sua natureza quanto o sobrenome são comparados as características da águia. A interlocução busca um 'enquadramento' que localize o entrevistado no ambiente presente em sua rotina. Imagens das ruas, das lojas, do trânsito, do café, demonstram um lugar de tranqüilidade e movimento.

O diálogo ocorre em um café e, antes da condução de uma narrativa de vida, câmeras de filmagem registram o olhar, os desvios, suspiros, risos, silêncios, as reflexões, inquietações, as trocas não verbais, detalhes que escapam na fisionomia. E é nisso que a águia se revela, segundos antes das interpelações serem disparadas pela antropóloga. No ambiente de lazer, a música ao vivo e uma bebida convidam ao relaxamento e satisfação. Enquanto conta a trajetória que o conduziu até ali, o ambiente segue o seu funcionamento, com pessoas trabalhando, às vezes, atentas ao diálogo em curso. Ele fala com as nuances de um navegador, que conheceu vários lugares do mundo a bordo de um cruzeiro e tem nesta experiência a sabedoria de quem transita nos mares e na terra com a mesma autoconfiança. Miguel Aguila, demonstra habilidade para escolher os fatos importantes de sua narrativa de vida em formação, com o entrelaçamento e articulação do passado com o presente.

Se apresenta, nomeia, qualifica sem nenhum tipo de pudor, informando a equipe de produção, de onde veio, o que de errado já fez e faz e para onde deseja ir. Em razão disso, a equipe se inclui no filme e não alimenta uma

ilusão de neutralidade. Apesar do grande número de vicissitudes na sua vida, parece ter o domínio sobre ela, através de escolhas, nem sempre tão planejadas, mas conscientes. O tráfico de substâncias, a fuga de Cuba, a imigração ilegal, geraram um número de prisões, deportações, doenças que são, porém, narradas com naturalidade e até mesmo um 'quê' de altivez. Assim demonstra no seu linguajar o quanto é firme, decidido e não teme as estruturas e sistemas oficiais, construindo uma sensação no ouvinte de 'valentão', capaz de enfrentar a tudo e a todos que se virarem contra ele. No deslocamento para o local de residência, os passos revelam gostos, prazeres, inquietações, conflitos e a sagacidade de quem se vê sempre na condição de um bom observador.

Entretanto, ao adentrar a sua residência, o que se pode ver é uma casa acolhedora, organizada, colorida, com boinas, painéis e imagens de cuba, de ursinhos, cachorrinhos, dentre outras coisas que não seriam 'esperadas' na moradia de um homem com aquele trajeto e forma de se apresentar. Ele anuncia: «Bem-vindo ao meu paraíso !» O aconchego do seu lar é perceptível aos olhos da equipe de pesquisa. A sensação é captada e o registro compartilhado. Entre outras falas, Miguel Aguila declara a sua condição de trabalhador, os percursos por onde trilhou até a exposição no labor das minas e da indústria de petróleo. A contaminação já circulava em seu entorno, atingindo homens e mulheres, até que as dores também chegaram ao seu corpo para desvelar a existência de um tumor. Os desafios e custos do tratamento, a cirurgia, tudo segue em um fluxo narrativo de tensão, confiança e superação. Apesar de todas as dificuldades, reafirma não abdicar dos seus prazeres.

E nesse momento é possível ver o quanto ele se mostra afetuoso com a antropóloga e toda a equipe, dando-lhes presentes, sorrisos e demonstrando o quanto se considera querido pelas pessoas que cuida em seu trabalho. Se nas ruas, prevalece o encontro com a cultura local, o ambiente doméstico revela os símbolos de seu país de origem e o apego que tem por eles. Em casa, o diálogo convida a pensar nas diferentes percepções de conforto, bem-estar, satisfação e felicidade.

O ser homem, permeado nas contradições da própria existência, trabalha em um serviço de apoio a pessoas em situação de rua e se mostra bastante respeitado, solícito e afetuoso com todos com que se relaciona. Por vezes, o enredo leva a racionalizar a contradição do que se pensa sobre sua história e memórias, o que se vê e se sente ao assisti-lo, pois a trama fílmica move à aproximação com suas realidades, desperta afeto, uma graciosidade e um carinho com a sua existência. Vê-lo dançar, sorrir e se divertir na última cena do curta alegra o olhar, desperta o riso e o seu comportamento encanta.

Sem dúvida, cada imagem, cada recorte da câmera e os movimentos apontam para a potência dos sentidos, do quanto esses elementos por vezes secundarizados ou invisibilizados nas pesquisas científicas têm importância como ferramenta para compreensão da vida social (Simmel 1907/2015, Laplantine 2005, Gélard 2016). As microatividades do cotidiano, portanto, produzem detalhes que podem auxiliar no conhecimento de um determinado contexto social, práticas, crenças, valores, bem como uma singularidade de percepção em relação ao observador externo. As ferramentas audiovisuais podem alargar o campo de observação e capturar elementos ou detalhes inalcançáveis aos sentidos de um observador/entrevistador. Constitui um aporte que qualifica a obtenção de informações e nuances que fogem a atenção imediata.

Ao final é possível retornar a aquele questionamento inicial de « de quem estamos falando? Um homem ou um pássaro? ». E como resposta, surge « um homem-pássaro », cheio de contradições, força, beleza, movimento... mas também um amigo, um espírito que sem limites, voa para todos e nenhum lugar e, simplesmente, VIVE.

E alem da águia como postura, forma de estar no mundo da parte de uma pessoa marcada pela experiência da migração, podemos nos perguntar finalmente se não poderia também estar associada ao lugar e atributos do pesquisador, bem como a todos os sujeitos de uma pesquisa em sua dinâmica de ser e estar no mundo.

REFERÊNCIAS

Gélard, Marie-Luce. 2016. Anthropologie sensorielle en France, un champ en devenir ?. *L'Homme* [Em linha]. DOI : https://doi.org/10.4000/lhomme.28868

Laplantine, François. 2005. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modal.* Paris : Téraèdre. DOI : https://doi.org/10.4000/rsa.597

Simmel, Georg. 1907/2015. Disgresion sobre la sociologia de los sentidos. *Sociologia. Estudios sobre las formas de socializacion,* 568-596. Fondo de Cultura Económica.

RESUMO

Este texto propõe uma resenha do curta metragem *The Eagle*, realizado pelas antropólogas Alexandrine Boudreault-Fournier & Rose Satiko Gitirana Hikiji. Foca nos aportes da abordagem sensível da trajetória de um imigrante cubano no Canadá, Miguel Aguila, proporcionada pelo uso da ferramenta audiovisual. Objetiva refletir sobre as potencialidades dos sentidos e da percepção sensível no exercício de analise da vida social, e mais especificamente das questões ligadas à migração, à doença e outras dificuldades vivenciadas. Destaca como, ao se apoiar nas dimensões associativas, sensíveis e imagéticas em torno da figura de uma águia, as ferramentas audiovisuais podem auxiliar na ampliação do campo de observação mas também na formas de escrita da pesquisa. Constituem

PALAVRAS-CHAVE
Sentidos; Percepção; Abordagem Sensível; Antropologia sensorial; Antropologia visual.

um aporte importante na obtenção de elementos e nuances que escapam a atenção imediata, e na maneira pela qual essas nuances são reconstituídas em sons e imagens.

ABSTRACT

This paper proposes a review of the film *The Eagle*, directed by anthropologists Alexandrine Boudreault-Fournier & Rose Satiko Gitirana Hikiji. It focuses on the contributions of the sensitive approach of the trajectory of a Cuban immigrant in Canada, Miguel Aguila, provided by the use of audiovisual tools. It aims to reflect on the potential of the senses and sensitive perception in the exercise of analyzing social life, and more specifically the issues related to migration, illness and other lived difficulties. It highlights how, by relying on the associative, sensitive and imagetic dimensions around the figure of an eagle, the audiovisual tools can help to expand the field of observation but also the forms of writing the research. They constitute an important contribution in obtaining elements and nuances that escape immediate attention. The sounds and images also allowing a fine reconstitution of these nuances.

KEYWORDS
Senses;
Perception;
Sensory Approach;
Sensorial anthropology;
Visual anthropology

Marciglei Brito Morais é enfermeira e historiadora, doutoranda em Saúde Coletiva pelo Instituto de Saúde Coletiva da Universidade Federal da Bahia atualmente bolsista da CAPES (2020-2023), mestra em Educação pelo PPGED/UESB (Bolsa-FAPESB). Apresenta como interesse de estudo e pesquisa a Saúde Coletiva, com recortes temáticos sobre saúde global, participação social, educação em saúde, direitos humanos e saúde, vulnerabilidade social, formação em saúde e enfermagem na saúde coletiva. Possui experiência de atuação como docente no ensino superior, técnico e educação básica. E-mail: marciglei.morais@ufba.br

Lais Chagas de Carvalho é enfermeira, doutoranda em Saúde Coletiva pelo Instituto de Saúde Coletiva, mestra em Saúde Comunitária (ISC/UFBA) e docente da Escola de Enfermagem da UFBA. Tem experiência na área de Enfermagem com ênfase em Saúde Coletiva e Saúde Mental, atuando principalmente nos seguintes temas: Saúde Mental; Trabalho em Enfermagem em Saúde Mental; Reforma Psiquiátrica; Clínica Psicossocial e Educação em Saúde. É membra do grupo de pesquisa GERIR (Núcleo de pesquisa em políticas, gestão, trabalho e recursos humanos em Enfermagem e Saúde Coletiva), do Núcleo Docente Estruturante (NDE) e do Núcleo de Apoio Psicossocial (NAPP) da Escola de Enfermagem da UFBA. E-mail: laischagas@ufba.br

Marina Rougeon é antropóloga, doutora pela Universidade Lyon Lumière (França) e pós-doutora pela Universidade Laval (Canadá) e pela Escola Normal Superior de Lyon (França). Ela é desde 2018 professora convidada no ISC/UFBA e pesquisadora do FASA/ISC. Também é pesquisadora associada ao laboratório Meio Ambiente Cidade Sociedade (UMR EVS) em Lyon (França). Ela desenvolve pesquisas no Brasil e na Europa meridional nas áreas da antropologia visual, do meio ambiente, das religiões e da saúde. É autora de livros e artigos científicos que tratam de questões teóricas, metodológicas e epistemológicas relacionadas a temáticas como: discriminações (racismo), relações entre o social, os sentidos e os afetos, relações às formas de invisibilidade (religiões, riscos ambientais, doenças) e escritas da antropologia. E-mail: marinarougeon@ufba.br

Contribuição de autoria. Marciglei Brito Morais, Lais Chagas de Carvalho, Marina Rougeon: concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 04/10/2021
Aprovado: 10/10/2021

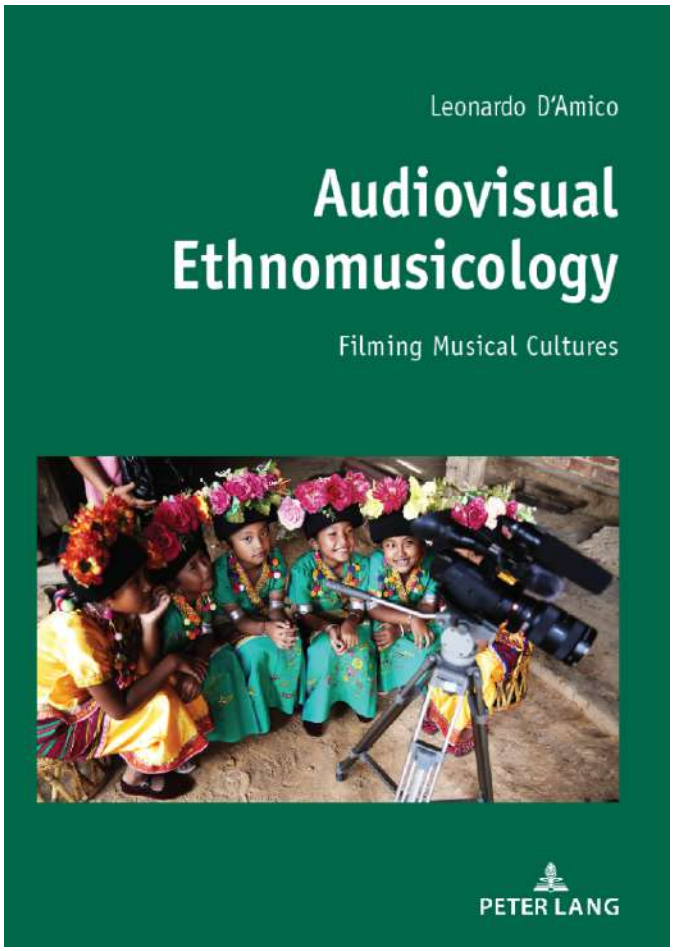
TER
RESENHA

ETNOMUSICOLOGIA AUDIOVISUAL: UM VELHO-NOVO CAMPO DE ESTUDOS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.191615

D'Amico, Leonardo. 2020. *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang.

YURI PRADO[1]
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2205-4512
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 04184-000 – ppgas@usp.br



1. Esta resenha foi produzida durante minha pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão da bolsa de estudos (processo n. 2019/27545-3).

No campo da etnomusicologia, é largamente reconhecida a importância do registro sonoro para a análise e interpretação daquilo que foi cantado e/ou tocado durante o trabalho de campo, a preservação e divulgação de culturas musicais ou, ainda, como produto da pesquisa associado ao texto escrito. Entretanto, como aponta Killick (2013), a tarefa etnomusicológica também se apoia em evidências visuais, tais como a observação atenta da interação dos participantes de um determinado evento musical, a transcrição de obras e o registro audiovisual. Essa última modalidade em especial tem atraído cada vez mais a atenção dos etnomusicólogos no século XXI, muito por conta da redução dos custos e da consequente popularização de equipamentos capazes de filmar.

Enquanto na antropologia, disciplina tida como vizinha da etnomusicologia, há muito tempo têm sido produzidas obras de referência no subcampo da antropologia visual[2], não tem sido dada, nos manuais de etnomusicologia, a devida importância ao uso do audiovisual no registro de práticas musicais[3], sendo a maioria das reflexões feita na forma de artigos[4]. No âmbito institucional, a situação não é muito diferente. Tomando como exemplo as universidades brasileiras, enquanto é possível identificar um número considerável de departamentos de antropologia que possuem seus próprios núcleos e laboratórios de antropologia visual (Peixoto 2019), o ensino e pesquisa em etnomusicologia costumam ocupar um espaço minoritário em departamentos de música cujo modo de funcionamento é baseado no conservatório (Araujo e Salgado e Silva 2009), não havendo estrutura técnica (equipamentos de captação, salas de projeção, técnicos de pós-produção etc.) ou formações continuadas que estimulem e capacitem os futuros etnomusicólogos a utilizar o audiovisual em suas pesquisas.

Um passo importante para uma maior presença do audiovisual na etnomusicologia foi a realização, em 1988, do colóquio *Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicological Research*, promovido pelo International Council for Traditional Music (ICTM) e relatado por Baily (1988), assim como a publicação, no ano seguinte, do dossiê *Film and Video in Ethnomusicology* no periódico *The World of Music*. No entanto, foi necessário esperar até o ano de 2015 para que o Grupo de Estudos em Etnomusicologia Audiovisual fosse criado no seio do ICTM e um espaço constante de discussão entre etnocineastas pudesse ser estabelecido. Com a missão de investigar o potencial do audiovisual na etnomusicologia a partir dos eixos de pesquisa, preservação e disseminação, o grupo já realizou dois simpósios internacionais (em 2016 e 2018) e tem assumido

2. Destaco os trabalhos de Banks e Morphy (1997), Banks e Ruby (2012), Crawford e Turton (1992), Grimshaw (2008), Hockings (1995), MacDougall (1998; 2006), Pink (2001) e Ruby (2000).
3. Uma exceção notável é *The Ethnomusicologist*, de Mantle Hood (1982) [1971], que trata do filme no capítulo 5, dedicado aos aspectos técnicos do trabalho de campo.
4. Alguns dos trabalhos mais conhecidos são os de Baily (1989; 2009), Feld (1976), Titon (1992) e Zemp (1988; 1990).

a vanguarda no estabelecimento da etnomusicologia audiovisual como uma subdisciplina de relevo. É nesse contexto que se insere o recente lançamento (2020) do livro *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*, de autoria de Leonardo D'Amico, pesquisador e documentarista italiano que ocupa justamente a presidência do grupo de estudos do ICTM. Dividida em sete capítulos e um apêndice, a obra tem como proposta fazer um panorama histórico do filme etnomusicológico, das diferentes abordagens teóricas e metodológicas adotadas pelos etnocineastas, assim como dos diferentes modos de utilização da mídia visual na representação de culturas musicais (p. 39).

O prefácio é assinado por Timothy Rice, presença que assume um significado especial, já que uma das definições de etnomusicologia que ele propõe em seu livro *Ethnomusicology: A Very Short Introduction* é "discurso racional em palavras sobre música" (2014, 10, tradução minha). Ainda que Rice reconheça na mesma obra que a documentação visual se tornou quase obrigatória no trabalho de campo do etnomusicólogo (2014, 40), fica claro que ainda predomina a visão de que a produção de conhecimento na etnomusicologia se dá na forma de dissertações, artigos e livros. Em seu prefácio, Rice reconhece a limitação de sua definição e afirma que o livro de D'Amico é capaz de lançar luzes em um "caminho paralelo" (p. 17) da etnomusicologia ainda não devidamente explorado.

O primeiro capítulo procura ressaltar a importância da representação audiovisual de culturas musicais, tendo em vista que a música é um fenômeno multissensorial e que o audiovisual tem a capacidade de documentar simultaneamente as dimensões sonora, visual e contextual. Nesse sentido, o uso do audiovisual iria ao encontro da própria natureza do trabalho etnomusicológico, na medida em que os pesquisadores desse campo de estudos costumam se interessar mais pelo estudo de processos musicais do que obras específicas. O autor faz ainda um breve panorama histórico do uso do filme na etnomusicologia, que será desenvolvido nos capítulos seguintes. Neste ponto já é possível fazermos uma primeira questão: levando em consideração que D'Amico reconhece a dificuldade de traçar um panorama histórico do filme etnomusicológico, dada a sua forte conexão com o filme etnográfico (p. 23), como estabelecer a especificidade do primeiro sem que se caia em uma "empreitada quimérica e acadêmica" com que Luc de Heusch (1962, 9) já havia manifestado preocupação em sua tentativa de definir o então chamado "filme sociológico"? Para D'Amico, embora os conceitos de filme etnomusicológico e filme etnográfico possuam áreas de sobreposição, o foco do primeiro no fazer musical e em performances musicais em contexto (p. 23) lhe garante uma denominação própria.

Para além da música como temática, o segundo capítulo busca delimitar a abrangência do termo "filme etnomusicológico" a partir de diversas frentes. De início, D'Amico apresenta os pares de oposição *filme de pesquisa* e *filme documentário* (o primeiro como suporte para a pesquisa e o segundo como obra autônoma), e *filme de world-music* e *filme etnomusicológico*, que se distinguiriam principalmente pela importância dada ao trabalho etnográfico (maior no segundo tipo). Nesse último par, o autor entra em um terreno perigoso, já que ao procurar estabelecer um contraste entre o caráter "atraente" (p. 45) das imagens sonoras dos filmes de world-music produzidos por redes de televisão europeias e a "correção etnomusicológica" (p. 47) dos filmes etnomusicológicos, tem-se a impressão de uma valorização do caráter científico desses últimos em detrimento daquilo que Harbert (2018, 10) chama de "atenção estética" da linguagem cinematográfica, fundamental para a entrada do espectador no "mundo fílmico". Apesar de essa visão ser atenuada ao longo do livro – nesse aspecto, a seção sobre o modo de representação impressionista é especialmente enriquecedora –, a dimensão acadêmico-científica é, de fato, relevante para D'Amico, tendo em vista que ele define o filme etnomusicológico como uma "representação de culturas musicais através de imagens sonoras em movimento, utilizando metodologias e perspectivas teóricas da etnomusicologia, e capaz de transmitir informações de valor etnomusicológico" (p. 47). Cabe nos perguntarmos, entretanto, se a busca excessiva por um suposto "valor etnomusicológico" no audiovisual não acabaria por se tornar um freio à liberdade criativa, preocupação já expressada por Paul Henley com relação ao treinamento intelectual do antropólogo (Henley e Flores 2009, 94). O capítulo apresenta ainda os modos de representação fílmica (expositivo, observativo, reflexivo e impressionista) propostos por Barbash e Taylor (1997); propõe uma taxonomia dos filmes por conteúdo a partir dos eixos temático, organológico (discutida mais profundamente no sexto capítulo) e biográfico; e aborda questões que vão da ética na representação audiovisual até os muitos usos do filme etnomusicológico (ferramenta de pesquisa, material didático, preservação de culturas musicais, entre outros).

O terceiro capítulo destaca os filmes produzidos em três instituições europeias (Institut für den Wissenschaftlichen Film - IWF, na Alemanha; Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, na França; e National Film and Television School - NFTS, na Inglaterra), além da obra de Hugo Zemp. Embora a associação dessas instituições a determinados estilos de cinematografia possa ter sido inspirada nas diretrizes redigidas por seus membros ilustres (Dauer 1969; Rouch 1974; Baily 1989), o próprio panorama feito por D'Amico mostra que, especialmente no caso do CNRS, os filmes ali produzidos podem abarcar temáticas e estéticas bastante diversas. Levando ainda em consideração que a produção do NFTS está reduzida a um único indivíduo (John Baily), talvez o autor pudesse ter destacado as

produções de cineastas específicos, como na excelente seção dedicada a Hugo Zemp, ao invés de sugerir, no título do capítulo, uma unidade estilística de cada uma das instituições.

O quarto capítulo utiliza o aspecto geográfico como critério de catalogação dos filmes etnomusicológicos. Surpreende que a seção dedicada à América Latina não mencione o Brasil, país cuja vasta e variada cultura musical tem sido tema de séries panorâmicas de grande circulação, como *Música do Brasil* (direção de Belizário França e idealização do antropólogo Hermano Vianna), exibida pela MTV Brasil, e *Taquaras, tambores e violas* (direção de Hidalgo Homero e pesquisa da antropóloga Alice Villela), exibida pelo canal CINEBRASIL TV. Embora filmes dedicados a manifestações musicais brasileiras sejam mencionados em outras partes do livro, penso que teria valido a pena sua inclusão nessa seção para os interessados em obter um acesso rápido a essas informações. De todo modo, o levantamento feito por D'Amico tem o mérito de ampliar o panorama do filme de não-ficção para além das comumente citadas produções norte-americanas e europeias.

O quinto capítulo lança luzes no uso do audiovisual tanto como ferramenta para a realização de análises que ultrapassem a dimensão do som (interações entre músicos e plateias na performance musical, no método videográfico de Regula Qureshi; relação entre técnica instrumental e estruturas musicais, na análise frame a frame de Gerhard Kubik; comparação de movimentos corporais de diferentes culturas, no projeto *Choreometrics* de Alan Lomax) quanto como possibilidade de representação visual das estruturas musicais. Esse último modo, realizado especialmente por Hugo Zemp, tem sido ainda pouco explorado pelos filmes etnomusicológicos e pode ser de interesse dos etnomusicólogos que procuram apresentar suas transcrições de maneira sincrônica a elementos visuais e sonoros ou que não desejam abdicar da clareza explicativa da representação escrita em produções audiovisuais.

O sexto capítulo tem como fio condutor a filmagem da "música em ação", abrangendo a execução e/ou construção de instrumentos musicais, processos de interação musical entre músicos e audiência, assim como a transmissão de conhecimentos musicais. A ilustração do segundo ponto por D'Amico a partir de seu próprio filme *Cantar l'ottava* é especialmente interessante e nos faz desejar que relatos de sua experiência como cineasta e diretor de festival de cinema tivessem tido mais espaço no livro.

O início do sétimo capítulo aborda a disseminação dos filmes etnomusicológicos em "telas grandes e pequenas", representando, respectivamente, a sala de cinema e a televisão. Fez falta uma menção às telas ainda menores dos onipresentes telefones celulares, que têm sido usadas pelos etnomusicólogos tanto para a filmagem de práticas musicais no trabalho

de campo quanto para a divulgação de suas produções na internet, dada a nem sempre possível apresentação de seus filmes em festivais de cinema ou em canais de televisão. Cabe ainda ressaltar que atualmente é comum que os próprios músicos, mesmo aqueles pertencentes a manifestações ditas tradicionais, filmem a si mesmos e divulguem suas ações em redes sociais, o que, por meio da utilização do método netnográfico (Kozinetz 2014), tem aberto um novo e promissor campo de pesquisa para o etnomusicólogo. O capítulo apresenta ainda outras temáticas do filme etnomusicológico, tais como memória, identidade e engajamento político e social, que, apesar de sua relevância, não se comunicam diretamente com a discussão anterior e poderiam estar alocadas em uma seção à parte. Por fim, o apêndice apresenta uma longa e valiosa lista de filmes organizados a partir das categorias apresentadas no segundo capítulo.

É importante ressaltar que os questionamentos pontuais aqui feitos não pretendem diminuir a importância deste trabalho para a etnomusicologia. D'Amico apresenta uma combinação entre conhecimento bibliográfico e cinematográfico sobre o filmar a música que, arrisco dizer, poucas pessoas poderiam rivalizar. Impressiona ainda a sua habilidade didática em organizar a vasta quantidade de informações em categorias de fácil entendimento, as quais serão de grande utilidade tanto para professores que queiram organizar cursos nessa área quanto para cineastas em busca de referências para o seu trabalho criativo. Da mesma forma, a extensa filmografia levantada pelo autor será uma referência fundamental para o estabelecimento de futuros acervos de laboratórios de etnomusicologia audiovisual.

Por fim, penso que esse trabalho pode estabelecer um diálogo interessante com o também recente livro *American Music Documentary: Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*, de Benjamin Harbert (2018). Embora as duas obras apresentem diferenças de abordagem significativas – D'Amico propõe uma visão panorâmica, enquanto Harbert seleciona cinco documentários para uma análise aprofundada –, ambos consideram que certos filmes sobre música produzidos por cineastas não ligados à academia podem fazer parte do campo da etnomusicologia audiovisual (D'Amico) ou cine-etnomusicologia (Harbert). Nesse sentido, a subdisciplina vive um paradoxo, na medida em que pode ser considerada possuidora de um grande passado de filmes etnomusicológicos *avant la lettre*, mas possui um longo caminho a percorrer em termos de reflexão teórica e presença institucional. De qualquer forma, fica a esperança de que esse renovado interesse pelo audiovisual na etnomusicologia não seja mais um capítulo da discrepância entre o filme como "promessa" e sua presença periférica na disciplina (Harbert 2018, 4), mas sim uma efetiva abertura a novas formas de sentir e pensar a música.

REFERÊNCIAS

Araujo, Samuel e José Alberto Salgado e Silva. 2009. Musical Knowledge, Transmission, and Worldviews: Ethnomusicological Perspectives from Rio de Janeiro, Brazil. *The World of Music*, v. 51, n. 3: 93-110.

Baily, John. 1988. ICTM Colloquium on Film and Video. *Yearbook for Traditional Music*, v. 20: 193–198.

Baily, John. 1989. Filmmaking as Musical Ethnography. *The World of Music*, v. 31, n. 3: 3–20.

Baily, John. 2009. The Art of the 'Fieldwork Movie': 35 Years of Making Ethnomusicological Films. *Ethnomusicology Forum*, v. 18, n. 1: 55–64.

Banks, Marcus e Howard Morphy (ed.). 1997. *Rethinking visual anthropology*. New Haven; London: Yale University Press.

Banks, Marcus e Jay Ruby. 2012. *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

Barbash, Ilisa e Lucien Taylor. 1997. *Cross-cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.

Crawford, Peter e David Turton (ed). 1992. *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.

Dauer, Alfons Michael. 1969. Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements. *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 1: 226–233.

De Heusch, Luc. 1962. *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique*. Paris: Ateliers de l'Unesco.

Feld, Steven. 1976. Ethnomusicology and Visual Communication. *Ethnomusicology*, v. 20, n. 2: 293–325.

Grimshaw, Anna. 2008. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harbert, Benjamin J. 2018. *American Music Documentary: Five Case Studies of Ciné-Ethnomusicology*. Middletown: Wesleyan University Press.

Henley, Paul e Carlos Flores. 2009. Reflections of an ethnographic filmmaker-maker: an interview with Paul Henley. *American Anthropologist*, v. 111, n. 1: 93-99.

Hockings, Paul (ed.). 1995. *Principles of Visual Anthropology*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.

Killick, Andrew. 2013. Visual Evidence in Ethnomusicology. In *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, ed. Tim Shephard e Anne Leonard, 75–84. London/New York: Routledge.

Kozinetz, Robert V. 2014. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre: Penso.

MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

MacDougall, David. 2006. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.

Peixoto, Clarice E. 2019. Antropologia & Imagens: o que há de particular na antropologia visual brasileira? *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 8, n. 1: 131-146.

Pink, Sarah. 2001. *Doing visual ethnography: images, media, and representation in research*. London: Sage.

Rice, Timothy. 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

Rouch, Jean. 1974. The Camera and Man. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, v. 1, n. 1: 37–44.

Ruby, Jay. 2000. *Picturing culture: explorations of film and anthropology*. Chicago: University of Chicago Press.

Titon, Jeff Todd. 1992. Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production. *Ethnomusicology*, v. 36, n. 1: 89–94.

Zemp, Hugo. 1988. Filming Music and Looking at Music Film. *Ethnomusicology*, v. 32, n. 3: 393–427.

Zemp, Hugo. 1990. Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking. *Visual Anthropology*, v. 3, n. 1: 49–64.

Yuri Prado é pós-doutorando em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP) e atualmente realiza estágio de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. É membro do Projeto Temático FAPESP "O musicar local: novas trilhas para a etnomusicologia" e do grupo Pesquisas em Antropologia Musical (PAM). Formado em Música (Composição) pelo Departamento de Música da USP, possui Doutorado Direto pela mesma instituição, com estágio de pesquisa em etnomusicologia na Université Paris VIII. Como arranjador e compositor, foi vencedor do I Concurso de Composição da Orquestra de Câmara da USP (2010), do XIX Prêmio Nascente-USP (2011), e do I Concurso de Composição da Orquestra Jazz Sinfônica (2015). Como filmmaker, produziu os documentários *Um passo para vencer* (2020) e *Dois Irmãos* (2021).

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 21/10/2021
Aprovado: 09/11/2021

TER
ENTREVISTA

IMAGONURE KUOGORI PIJIWUDA JI, CONVERSANDO COM SYLVIA

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.200091

FILME

PRIMEIRA PARTE

SEGUNDA PARTE

O filme acima refere-se à entrevista com Sylvia Caiuby Novaes transcrita nesta seção TER e está correlacionado com o ensaio visual *Espelho da Memória: Sylvia Caiuby Novaes através da fotografia*, presente na seção GIS. Aqui o leitor poderá ver e ouvir Sylvia e adentrar no seu mundo sensorial, no qual ela dialoga com vários de seus orientandes que a acompanharam em sua trajetória profissional. Nesse mundo, em forma de entrevista, temos acesso ao universo sensível construído por Sylvia nos campos que realizou, na Universidade de São Paulo onde sempre trabalhou e na casa onde mora em São Paulo.

A entrevista está dividida em duas partes, pois foi realizada em dois dias de gravação em sua casa, em 25 e 29 de outubro de 2021.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 03/12/2021
Aprovado: 10/12/2021

TER
ENTREVISTA

HABITAÇÕES, JABUTICABAS E AFETOS – TRAJETÓRIAS COM SYLVIA CAIUBY NOVAES[1]

DOI
10.11606/
issn.2525-3123.
gis.2022.194355

ALICE VILLELA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-4729-9412
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

ANA LÚCIA FERRAZ
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-3672-8784
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil, 24210-201 - gap@id.uff.br

ANDREA BARBOSA
ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0399-8171
Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil, 07252-312 - contato@visurb-unifesp.com.br

ARISTOTELES BARCELOS NETO
ORCID
https://orcid.org/0000-0001-6236-2937
University of East Anglia, Norwich, Norfolk, Reino Unido, NR4 7TJ - sru@uea.ac.uk

BEATRIZ REGO VINCI DE MORAES
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-8978-5048
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

BRUNA TRIANA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6439-5457
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, Brasil, 40210-909 - dantro@ufba.br

CAIO POMPEIA
ORCID
https://orcid.org/0000-0002-1692-1985
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

1. A entrevista foi realizada por diversos autores, todos orientandos ou ex-orientandos de Sylvia, conforme sua sugestão. Embora todos tenham participado em algum momento da elaboração do roteiro ou da realização da entrevista, destacamos a seguir algumas atividades que envolveram além dos autores, estagiários e funcionários do LISA. Transcrição: Fernanda Caires de Morais. Edição da entrevista (texto): Bruna Triana, Francirosy Campos Barbosa, Mariana Floria Baumgaertner, Tatiana Lotierzo. Apresentação da entrevista (texto): Francirosy Campos Barbosa, Kelly Koide, Rose Satiko G. Hikiji e Tatiana Lotierzo. Edição de imagens: Jeferson Carvalho, Kelly Koide, Laila Zilber Kontic, Luis Felipe Kojima Hirano, Rafael Hupsel. Fotografia (Still): acervo pessoal de Sylvia Caiuby Novaes, arquivos do LISA-USP, Danilo Paiva Ramos, Kelwin Marques Garcia dos Santos, Laila Zilber Kontic, Rafael Hupsel. Desenhos: Edgar Teodoro da Cunha, Jeferson Carvalho, Tatiana Lotierzo. Câmeras, áudio e edição: Maíra Bühler, Ricardo Dionisio e Iago Calmon Angeli.

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-3867-7004

CAROLINA JUNQUEIRA DOS SANTOS
Pesquisadora independente, Santa Cruz Cabrália, BA, Brasil

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-3169-504X

DANILO PAIVA RAMOS
Universidade Federal de Alfenas, Alfenas, MG, Brasil, 37130-001 - ichl@unifal-mg.edu.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-9749-6126

EDGAR TEODORO DA CUNHA
Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, Brasil, 14800-901 - dcs.fclar@unesp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-1138-3898

EDUARDO DA SILVA GARCIA
Secretaria Estadual de Educação de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05008-002 - e004169a@educacao.sp.gov.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0064-5995

FRANCYROSY CAMPOS BARBOSA
Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil, 14040-901 - psicologia@ffclrp.usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0285-4248

JARDEL JESUS SANTOS RODRIGUES
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-3371-3918

JEFERSON CARVALHO DA SILVA
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-9188-6836

JOON HO KIM
Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 04023-062 - ppg.saudecoletiva@unifesp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-0138-9815

KELLY KOIDE
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-7470-8381

LAILA ZILBER KONTIC
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0001-8737-9946

LILIAN SAGIO CEZAR
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Campos dos Goytacazes, RJ, Brasil, 28013-602 - pgps@uenf.br

ORCID
http://orcid.org/0000-0002-9889-4967

LUIS FELIPE KOJIMA HIRANO
Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil, 74690-900 - ppgas.fcs@ufg.br

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-5517-4716

MAÍRA BÜHLER
Cineasta independente, São Paulo, São Paulo, Brasil

MARIA JULIA VICENTIN
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9319-9415
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

MARIANA FLORIA BAUMGAERTNER
ORCID https://orcid.org/0000-0002-5787-0299
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

MARIANNA KNOTHE SANFELICIO
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8940-9133
Pesquisadora independente, São Paulo, SP, Brasil

NADJA WOCZIKOSKY MARIN
ORCID https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-2979-3388
Pesquisadora independente, São Paulo, SP, Brasil

PAULA MORGADO DIAS LOPES
ORCID https://orcid.org/0000-0001-9117-4679
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-060 - lisa@usp.br

PRISCILLA BARRAK ERMEL
ORCID https://orcid.org/0000-0002-3658-1973
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

RAFAEL HUPSEL
ORCID https://orcid.org/0000-0002-9752-1587
Pesquisador independente, São Paulo, SP, Brasil

RITA DE ALMEIDA CASTRO
ORCID https://orcid.org/0000-0003-0697-7093
Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil, 70910-900 - cen@unb.br

ROSE SATIKO GITIRANA HIKIJI
ORCID https://orcid.org/0000-0001-5038-8435
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

TATIANA LOTIERZO
ORCID https://orcid.org/0000-0001-6675-3601
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

VI GRUNVALD
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8299-6830
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil, 91509-900 - deptosifch@ufrgs.br

VICTOR EIJI ISSA
ORCID https://orcid.org/0000-0002-9785-4963
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

VINÍCIUS TELES CÓRDOVA
ORCID https://orcid.org/0000-0002-6619-6793
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05508-010 - ppgas@usp.br

RESUMO

Sylvia Caiuby Novaes é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e dedica-se há cerca de 50 anos à pesquisa e ao ensino em antropologia. Entre outras realizações, ela é uma das pioneiras da antropologia visual no Brasil, é fundadora do *Laboratório de Imagem e Som da Antropologia (*LISA) e editora responsável pela revista Gesto, Imagem e Som. Revista de Antropologia (GIS). Nesta entrevista, realizada por mais de 30 orientandos de diferentes gerações, Sylvia fala sobre sua trajetória, projetos, visão de mundo, suas diversas viagens, o fascínio pelas pesquisas de campo e a universidade. Ao contar sobre sua trajetória acadêmica e pessoal, Sylvia traz reflexões sobre sua relação com a fotografia e a produção de imagens

PALAVRAS-CHAVE
Sylvia Caiuby Novaes; Entrevista; Trajetória; Antropologia visual; Universidade.

ABSTRACT

Sylvia Caiuby Novaes is a Professor in the Department of Anthropology at the University of São Paulo (USP) and has been dedicated to research and teaching in anthropology for nearly 50 years. Among other accomplishments, she is one of the pioneers of visual anthropology in *Brazil*, is the founder of the *Laboratory of Image and Sound of Anthropology* (LISA) and the editor in charge of the *Gesture, Image and Sound. Journal of Anthropology* (GIS). In this interview, conducted by more than 30 advisees from different generations, Sylvia talks about her trajectory, projects, worldview, her various travels, her fascination with field research and the university. When telling about her academic and personal trajectory, Sylvia reflects on her relationship with photography and the production of images.

KEYWORDS
Sylvia Caiuby Novaes; Interview; Trajectory; Visual Anthropology; University.

Esta entrevista marca a trajetória de uma pesquisadora com quase 50 anos de USP, com 30 anos de Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e 26 anos coordenando o Grupo de Antropologia Visual (GRAVI). No jardim de sua casa, colhemos uma memória dos tantos anos dedicados à vida acadêmica, à produção individual e coletiva: um presente dado por seus orientandos em 2010, quando da sua defesa no concurso para professora titular do Departamento de Antropologia da USP. A jabuticabeira foi a forma encontrada para dizer à Sylvia que sua árvore tinha dado muitos frutos.

Ciente de que árvores sempre dão novos frutos, Sylvia se recusa a ser entrevistada apenas por uma das gerações de orientandos, pois a colheita continua intensa e os novos brotos deveriam estar presentes. Juntar mais de 30 pessoas presencialmente não seria possível neste período pandêmico, por isso, a entrevista foi realizada virtualmente em dois dias. Boa parte dos orientandos e ex-orientandos se conectou ao mosaico de uma plataforma virtual de comunicação, e uma pequena equipe formada por ex-orientandos, funcionário e estagiário do LISA gravou e fotografou Sylvia presencialmente, no escritório de sua casa. O que vocês poderão ler perpassa histórias diversas não necessariamente alinhadas, mas sem dúvida conectadas a essa árvore que tudo acolhe e faz florescer em sua trajetória entre os Bororo, as imagens, as viagens, as fotografias, as filhas, os netos, a neta, os orientandos, os diversos escritos, apresentações, exposições que não cabem em uma entrevista, mas povoam as memórias e esquecimentos diversos de uma vida.

Sylvia ingressa na universidade em 1968, um ano emblemático tanto para a história política do Brasil, quanto para uma transformação geral nas concepções de juventude, da política e do papel da intelectualidade. A chamada Geração 68, da USP, protagoniza a Batalha da Maria Antonia com o Mackenzie, choque entre estudantes de esquerda e direita.

Após fazer iniciação científica, sob orientação de Thekla Hartmann, Sylvia torna-se sua orientanda no mestrado, em 1972. É também nesse período que se abre um novo horizonte, no qual a pesquisa de campo tem um papel fundamental – e ela começa então o estudo de sociedades indígenas. Sylvia passa dois meses entre os Bororo do Mato Grosso e duas semanas entre os Guarani e Kaingang de São Paulo. É nessa época que seu acervo de fotos dos Bororo, com cerca de 2500 negativos, começa a se formar.

Sua atuação como docente na USP tem início em março de 1974, quando é contratada como Auxiliar de Ensino na área de Antropologia pelo Departamento de Ciências Sociais em regime de tempo parcial. Em 1976 passa a trabalhar em regime de turno completo, e em 1979, em regime de dedicação integral ao ensino e à pesquisa. Sua efetivação como professora doutora se deu em 1990, junto ao Departamento de Antropologia, que fora então desmembrado do antigo Departamento de Ciências Sociais.

No final de 1979, período em que a reabertura democrática começava a despontar, é criado o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), entidade da qual é uma das fundadoras, com um grupo de antropólogos, educadores e indigenistas. No CTI, Sylvia tem uma importante atuação política em defesa dos direitos dos povos indígenas, pelo reconhecimento de seus territórios e pela preservação de sua cultura.

Em 1980, defende a dissertação *Mulheres, homens e heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo*, um estudo que, ao olhar para as mulheres, diferencia-se de outras abordagens antropológicas produzidas até então. O livro de mesmo título foi publicado em 1987, pela editora da FFLCH-USP. No período do mestrado, realizado em oito anos, em uma época em que os prazos diferiam muito dos atuais, Sylvia tem duas filhas, Laura e Isabel que, desde pequenas, vão com a mãe à aldeia. Seu doutorado é defendido em 1990, com o título *Jogo de espelhos – imagens da representação de si através dos outros*. A tese foi publicada no Brasil pela EDUSP, em 1993; em inglês, pela University of Texas Press, em 1997, com o título *The Play of Mirrors – the representation of self mirrored in the other* e em italiano, em 2018, pela Cooperativa Libraria Editrice Università di Padova, com o título *Gioco di Specchi. Immagini della rappresentazione di sé attraverso gli altri*. No momento da sua defesa de doutorado, Sylvia estava grávida de sua terceira filha, Camila. A maternidade, as filhas e o fazer acadêmico são explorados na entrevista, a partir do olhar de suas orientandas. Em 1993, com uma bolsa da FAPESP, realiza um pós-doutorado no Granada Centre for Visual Anthropology, na Universidade de Manchester, na Inglaterra, dessa vez, levando as três filhas, com 15, 13 e três anos.

Em 1991, Sylvia inaugura o Laboratório de Imagem e Som em Antropologia. No memorial que apresentou para sua titulação na USP, Sylvia descreve o LISA como resultado de um trabalho de equipe, um ambiente de trabalho com prazer, um espaço de relações sem hierarquia rígida, no qual alunos de iniciação científica podem tomar decisões importantes, funcionários podem opinar sobre trabalhos acadêmicos e docentes, carregar caixas e arrastar móveis. Sylvia também costuma cuidar do jardim do LISA, como faz na sua casa. Nesta conversa, ela fala do laboratório – referência internacional no campo da pesquisa com imagens e sons na antropologia – como casa e destaca, entre as qualidades do espaço, as rampas de acessibilidade que fez questão de incorporar – fundamentais para receber tantas mães pesquisadoras e seus carrinhos de bebês.

Durante o pós-doutorado em Manchester, Sylvia realiza seu primeiro filme, *Al-Masoom, Wonder Women*. Pouco depois, é convidada para ir ao Paquistão, onde faz seu segundo filme, *A Wedding in Pakistan*, que recebeu Menção Honrosa no Prêmio Pierre Verger, da Reunião Brasileira de Antropologia, em 1998.

Após seu retorno da Inglaterra, em 1995, Sylvia estabelece o GRAVI e, em 1998, tem aprovado o primeiro projeto temático financiado pela Fapesp, *Imagem em Foco nas Ciências Sociais*. Com duração de quatro anos, o projeto possibilitou a instalação de três ilhas de edição em vídeo e a aquisição de equipamentos para a captação de imagens e sons, dando início às nossas atividades de produção audiovisual no laboratório. Além das

várias dissertações e teses defendidas, de artigos, vídeos e exposições, esse projeto resultou na publicação, pela EDUSP e FAPESP, em 2004, do livro *Escrituras da Imagem*.

Sylvia faz outro pós-doutorado entre 2001 e 2002, dessa vez, no Centre for Indigenous American Studies and Exchange, sediado na University of Saint Andrews, na Escócia. Durante esse período, tem Joanna Overing e Peter Gow como seus interlocutores no campo americanista.

Entre 2003 e 2007, Sylvia coordena o segundo projeto temático apoiado pela FAPESP, *Alteridade, expressões culturais do mundo sensível e construções da realidade – velhas questões, novas orientações* e, entre 2010 e 2015, um terceiro temático, *A experiência do filme na antropologia*, que tem resultados publicados na coletânea *A experiência da imagem na etnografia*, lançada pela Coleção Antropologia Hoje, na editora Terceiro Nome, em 2016.

Cada um desses projetos conta com dezenas de pesquisadores, da Iniciação Científica ao pós-Doutorado, e resulta em produções como livros, artigos, filmes, ensaios fotográficos, teses, dissertações, exposições, seminários nacionais e internacionais, que consolidam a Universidade de São Paulo como um expoente da Antropologia Visual no cenário nacional e internacional.

No meio desse caminho, Sylvia realiza seu concurso de livre docência em 2006, com a tese *Etnografia e imagem*, que reúne artigos, ensaios fotográficos e vídeos. No final de 2006, é convidada por Anne-Christine Taylor, diretora do recém inaugurado Musée du Quai Branly, a apresentar os textos de sua livre docência naquela instituição. Foi a primeira conferencista do Musée du Quai Branly, no programa *Chercheurs invités*, do Departamento de Ensino e Pesquisa do Museu. De Paris, segue para Oxford, a convite de Elizabeth Ewart e Marcus Banks, na categoria Visiting Honorary Research Fellow da Universidade de Oxford. Alguns de seus orientandos e ex-orientandos puderam trilhar caminhos abertos por Sylvia nessa prestigiosa universidade britânica, seja durante seus pós-doutorados (Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha, Francirosy Campos Barbosa), ou no doutorado sanduíche (Victor Issa).

Em 2010, Sylvia realiza seu concurso para professora titular no Departamento de Antropologia, momento em que alguns de nós "plantamos" a jabuticabeira em seu jardim. Paralelamente a essa intensa atuação como pesquisadora e líder de equipes de projetos de pesquisa, Sylvia assume por três gestões a chefia do Departamento de Antropologia, em 1999, 2001 e 2007, atividade que destaca como das mais importantes, seja pelas dez vagas para novos docentes e três vagas para professor titular que conseguiu durante sua administração, seja pela "busca de melhores condições

de trabalho, ensino e pesquisa" e pelo "esforço de construir um ambiente em que todos se sintam igualmente responsáveis na construção de um espaço que é comum", palavras da chefe em seu memorial para titular.

Mais recentemente Sylvia vem desenvolvendo projetos com um grupo menor. Como diz na entrevista, prefere "dirigir minivan" neste momento. Intitulado *Fotografias e trajetórias: Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat*, seu projeto, financiado pela FAPESP, aborda o universo dessas três fotógrafas.

No início dos anos 1970, Sylvia foi aluna de Claudia Andujar em um curso de fotografia na escola de artes *Brasil:*. Ter frequentado essa escola marca sua vida e sua relação com a imagem e, em particular, a fotografia. Sylvia conta que Claudia recomendava aos alunos sair sem câmera, fazendo fotos com as mãos – uma maneira de formar o olhar. Ela ganha sua primeira máquina fotográfica de um tio, Cleso, e aprende a fotografar com dois amigos – Paulo Cleto e Marcos Rufino. O gosto pelas saídas para fotografar, sem compromisso, envolve também um processo de reflexão e pensamento através do caminhar.

Já em suas primeiras incursões de campo, com os Bororo e os Guarani e Kaingang, utiliza a fotografia como meio de pesquisa. Essas experiências foram realizadas como parte da disciplina optativa Introdução à Etnologia Brasileira, oferecida por Thekla Hartmann, em 1970. A fotografia adquire um peso central em seu trabalho como antropóloga e ela organiza diversas exposições e também publica algumas dessas fotos, preservando, para sua curadoria, um cuidado com as relações estabelecidas pelos indígenas com a imagem. As três mulheres que figuram no projeto atual – Claudia, Lux e Maureen – têm impacto profundo sobre Sylvia, que reconhece diversas coincidências em suas *trajetórias*: mulheres independentes e artífices de sua vida pessoal e profissional.

Sylvia segue renovando e ampliando o alcance da antropologia feita com imagens. Diversos temas com os quais ela trabalha passam por uma elaborada discussão sobre a noção de imagem e suas implicações. Estão aí os sonhos, os reflexos no espelho, as projeções, as aparências, as memórias, as ideias, as metáforas, as descrições, os desenhos e a pintura, entre outras imagens. Todas são dimensões de um fenômeno extremamente complexo, que Sylvia vai articulando através de sua produção de fotos, vídeos e textos. Dessa forma, ela também abre diante de nós as possibilidades de fazer antropologia para além do texto – um universo que transforma as condições da possibilidade de "conhecer com" os outros.

E não é que mesmo quando é convidada para uma entrevista, Sylvia decide explorar outras possibilidades de conhecimento? Ao se negar a ser

entrevistada por suas ex-orientandas mais velhas, oferecendo como condição para a entrevista que dela participasse a nova geração de orientandos, Sylvia nos colocou um problema metodológico (para dizer o mínimo): como juntar as diferentes gerações e interesses de todos os seus orientandos? Como preparar uma entrevista com 30 entrevistadores interessados em uma trajetória de quase cinco décadas dedicadas à pesquisa e ao ensino? Como fazer algo instigante para a própria entrevistada em tempos de pandemia? Muitos de nós, os entrevistadores, nos conhecemos no processo de realização da entrevista. Os mais novos orientandos ouviram dos mais velhos histórias, anedotas e relatos emocionados de como Sylvia foi marcando suas *trajetórias* acadêmicas e de vida. Os mais velhos ouviram dos novos orientações e dicas de Sylvia que não conheciam. Tantas imagens num jogo de espelhos inusitado, possível em tempos de reuniões virtuais, instigado por essa orientadora-jardineira.

DA CASA À ALDEIA E VICE-VERSA

Rose: Sylvia, estive relendo *Habitações indígenas* e, na apresentação desse livro, você fala da separação que a gente faz entre os espaços na nossa sociedade, distinguindo espaço de trabalho, de lazer, de socialização, e da relação entre casa e identidade. Essa separação não acontece nas aldeias. Eu tive o privilégio de habitar a sua casa, e o LISA, sob sua coordenação, é muitas vezes uma casa para a gente. "Casa", pois trazemos os filhos para reuniões, trocamos fraldas, amamentamos ali. Enfim, o LISA e sua casa são espaços um pouco diferentes dos espaços que a gente experimenta na nossa sociedade. Gostaria que você falasse um pouco das habitações da Sylvia.

Sylvia: (risos) Acho que tem uma característica da minha relação com o espaço que é o fato de que, desde pequena, os espaços onde eu convivo e convivi são coletivos. Então, quando eu tinha três anos, mudei para uma vila na rua Pamplona. Essa vila tinha várias casas, das quais umas cinco eram de parentes meus. Eu passei minha infância convivendo com meus primos nesse espaço muito protegido, em que a gente passava o dia inteiro na rua, brincando e jogando bola. Meu pai nunca sabia onde a gente estava, chamava a gente assobiando, aí a gente sabia que era a hora de almoçar ou jantar. Bom, quando eu saí da vila, fui morar com meu então companheiro numa comunidade no Morumbi. Esses eram os anos *hippies*. Era uma comunidade que tinha cinco casas em dois alqueires, um lugar absolutamente incrível – hoje é uma selva de pedra. Tinha vaca, cavalo, muitos cachorros, uma horta, tinha uns amigos que cultivavam cogumelos... E a gente tinha uma vida absolutamente comunitária. A gente dava festas gigantescas, para 500, 600 pessoas, eram sempre festas muito improvisadas, as pessoas tinham que levar comida, bebida, uma coisa maravilhosa. Quando saí desse sítio, duas das minhas três filhas, a Laura e a Isabel, já tinham nascido, eu fui morar no Butantã. Pela primeira vez

na vida, olhava para a esquerda e não conhecia o vizinho, olhava para a direita e não conhecia o vizinho. Eu me senti tão isolada, foi uma sensação muito diferente de tudo o que eu já tinha vivido. Em termos de pesquisa, todo o início da minha vida acadêmica foi nas aldeias, que são espaços comunitários por excelência, então toda a minha vida é marcada por essa vivência. Talvez seja isso que eu levei para o LISA, essa coisa da gente viver muitas pessoas juntas, em coletivo, e de ter recebido todo mundo aqui. Esses encontros, para mim, sempre foram super importantes. No LISA, todas as portas têm rampas. Nós nunca tivemos alguém no LISA com cadeira de rodas, mas tivemos uma quantidade enorme de mães com seus carrinhos de bebê, empurrando para entrar. Eu me lembro de um dos últimos relatórios de algum projeto temático em que a gente falava das nossas grandes obras. Não era nenhuma publicação, nenhum artigo, nenhum livro, nenhum filme: eram só os filhos que tinham nascido ao longo daquele projeto temático. E era um monte! Eu sempre gostei muito de reuniões, de festas. Essa é uma das coisas de que mais sinto falta com a pandemia: de viajar e fazer festa. Então, o espaço para mim é um espaço coletivo, e sempre pensei no quanto o espaço significa poder. Os espaços que a gente ocupa, os espaços da cidade, os espaços da aldeia estão relacionados à concepção de poder de cada um desses espaços. E a diferença entre o espaço da aldeia e o espaço das cidades é gigantesca.

Lilian: Ao longo da sua vida acadêmica, diferentes espaços foram por você habitados na USP, desde sua formação e primeiras experiências docentes, ainda no prédio da Maria Antônia, passando à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, no campus Butantã e, mais recentemente, ao LISA. Esses espaços, somados às suas experiências de pesquisa, especialmente com os Bororo, permitiram que você vivenciasse outras possibilidades de habitar. Em que medida as experiências sensoriais, imagéticas e arquitetônicas desses espaços afetaram e influenciaram sua carreira como docente, pesquisadora e fotógrafa?

Sylvia: Uma experiência interessante foi quando eu fui designada para ser diretora do Centro Universitário Maria Antônia. Assim que pisei no Maria Antônia, como diretora, eu imediatamente lembrei o que foi frequentar o Maria Antônia em 1968, ano em que eu entrei lá. Ao subir aquelas escadas de mármore que têm um achatamento no lugar onde a gente pisa, o que eu mais lembrava era de todos os alunos descendo as escadas da Maria Antônia. Bom, 1968 foi o ano em que tudo aconteceu. E foi o ano em que eu entrei no curso de Ciências Sociais. Sou tipicamente da Geração 68. As pessoas reuniam-se naquele enorme saguão e, numa das colunas, tinha um cara deslumbrante, um homem maravilhoso que conclamava todo mundo para as manifestações, com um discurso absolutamente inflamado. Esse era o José Dirceu – um "pão", como a gente dizia na época. Era um homem lindo e tinha um discurso muito contagiante. Não me lembro

exatamente da sala de aula, até porque a gente passou muito tempo na rua, nas manifestações, nos saguões, na guerra com o Mackenzie. Mas foi muito interessante ter começado a vida acadêmica nesse espaço da Maria Antônia, saída do Dante Alighieri, que era uma escola laica, de classe média, absolutamente careta, tradicional e tal.

Aristóteles: Sylvia, voltando a esse período de 1968, eu tenho uma pergunta específica, que está nessa rota cronológica. Você, como aluna de graduação da USP, teve a chance de conhecer algo que nenhum de nós teve, que foi o importante acervo Plínio Ayrosa, formado por seus professores naquele departamento. Você poderia contar um pouquinho da sua experiência com esse acervo, falar um pouco sobre como foi seu encontro com aquela sala onde eram guardados os objetos?

Sylvia: Era um acervo gigantesco e as peças foram recolhidas por muitos pesquisadores diferentes. Começa com Plínio Ayrosa, mas a importância da Lux Vidal nesse acervo, por exemplo, é enorme. Tanto Mariana Vanzolini, quanto Paula Morgado, que tinham sido alunas da graduação em Ciências Sociais, foram contratadas para trabalhar ali. Elas começaram suas vidas como funcionárias da USP trabalhando no acervo Plínio Ayrosa. Eu não estava diretamente ligada ao Plínio Ayrosa, quem estava atuando muito, além da Lux, era a Dominique Gallois. Mas lembro que eu frequentava muito o Plínio Ayrosa e ficava absolutamente encantada com a capacidade da Mariana Vanzolini de pensar embalagens, pensar modos de guardar cada uma das peças. É preciso embalar flecha de um jeito, arco de outro, cestaria de outro, e tudo isso era rigorosamente catalogado pela Paula e acondicionado pela Mariana. Era um acervo primoroso. Depois, no período de centralização dos museus, ele se reuniu ao acervo do Museu Paulista e do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). E nós, do Laboratório, ficamos com as imagens que também faziam parte do acervo Plínio Ayrosa. Elas passaram para nós, assim como a Mariana e a Paula, duas pessoas absolutamente fundamentais para o que é hoje o Laboratório.

Danilo: A entrevista me fez lembrar de quando a gente fez campo juntos, lá no Rio Negro. Ali, você me contou muito do seu campo com os Bororo. Queria te ouvir sobre como foi fazer campo entre os Bororo, com suas filhas pequenas. Lembro que uma vez você falou: “ah, assim que desfraldou, já dá pra ir a campo”. Também queria saber como você conta a seus netos e neta as histórias do campo sobre os Bororo, ou sobre os campos que você já fez. Lembro que sua viagem fotográfica, nesse campo que fizemos juntos, teve um olhar sensível para as crianças, para as brincadeiras dos Hüpda. A Mariana, minha companheira, estava grávida. Você falava: “não vai conversar com as mulheres?”. E eu tinha muita dificuldade de conversar com as mulheres. Enfim, isso tudo foi uma virada na minha pesquisa e em meu olhar e formação como antropólogo.

Sylvia: [risos] Das milhares de coisas que eu fiz ao longo de quase 50 anos de USP, certamente uma das coisas que mais me encanta é a pesquisa de campo e, fundamentalmente, a pesquisa de campo na aldeia. Fui a várias aldeias e é, até hoje, o que eu mais gosto, embora tenha feito outros trabalhos, outras pesquisas, orientado alunos que trabalham em outros campos. O que me encanta é a aldeia. A aldeia me dá a sensação de que as pessoas vivem como elas têm que viver, de que as pessoas se relacionam entre si como deveriam se relacionar. Certamente tem fofoca, conflitos, brigas, mas é um mundo e os valores, o espaço, a relação com a natureza não tem igual. Uma coisa que eu acho importante, e é importante para os índios, é que a gente não fique se dividindo, compartimentando. Então, agora eu sou mãe, agora eu sou pesquisadora, agora sou não-sei-o-quê... Eu acho que isso é uma experiência dilacerante. Eu acharia muito difícil ficar tanto tempo fora, em pesquisa, sem as minhas filhas, sabe? Por outro lado, a aldeia é um espaço maravilhoso para as crianças. Na aldeia, elas têm uma liberdade que é fascinante, que elas não têm na cidade. Assim que a Laura tirou a fralda, foi comigo. Foi uma viagem enorme, porque eu fui de ônibus e de carro. Aprender a ter filho na aldeia é completamente diferente, porque eu sabia de tudo com relação ao pesquisador, que ele tem que trocar, reciprocidade, etc... E esqueci que a criança, para travar relações na aldeia, também precisa da reciprocidade. Aí, quando vi que a Laura estava ficando sozinha, eu falei, "ah, já sei". Fomos à cidade, compramos um monte de brinquedos de criança. Ela tinha 3 anos, que é a idade típica do "isso é meu, isso é meu, isso é meu". Ela chegou na aldeia e distribuiu tudo. A partir daí, ela era convidada por todas as crianças para fazer absolutamente tudo. Então foi também um aprendizado para mim. Depois que a Isabel nasceu, minha segunda filha, levei as duas e foi maravilhoso, porque a Laura brincava com a Isabel, tomava conta da Isabel, carregava a Isabel, foi uma coisa incrível. E a Camila, que nasceu 10 anos depois, minha terceira e temporã, também se deu super bem na aldeia. Nenhuma delas foi batizada – e pouco tempo atrás, eu soube que a minha mãe, antes de morrer, levou as três para serem batizadas escondido de mim. Mas na aldeia, as três receberam nomes, passaram por rituais de nominação, sempre foi maravilhoso. Acho que uma das experiências mais incríveis que eu tive, Danilo, foi acompanhar você nessa viagem para o Rio Negro. Eu devia ter feito isso com todos os orientandos, porque faz uma diferença incrível na atividade de orientação, inclusive. Quem me ensinou isso foi o Peter Gow, que acompanhava todos os campos de todos os orientandos dele. Não dá pra ficar o tempo todo, óbvio, senão você vai invadir o campo, mas esses dez dias entre os Hüpdah com você foram maravilhosos, e também a possibilidade de abrir para você uma maior intimidade com as mulheres, com as crianças, que eu percebia que, nos seus dados de campo, praticamente não existia. Foi quando fui pra lá que você saiu de um lugar fora da aldeia e a gente se mudou, passou a morar

na aldeia mesmo. Para mim, foi maravilhoso e acho que para você teve ganhos importantes também.

Figura 1
Bái, casa central bororo , Edgar Teodoro da Cunha, 2021.

Sylvia: É uma gravura do Edgar.

Edgar: É um desenho, um projeto de gravura [risos].

Sylvia: É um bico de pena.

Edgar: Pensei esse desenho como uma pergunta-dispositivo, para trazer alguns elementos sensíveis para a conversa. É uma paródia do *photo-voice* – um método de usar a fotografia para estimular a memória, um "desenho-voice" [risos]. A ideia é que ele evoque uma experiência comum, sua experiência da aldeia, a minha própria, a que chegamos a ter juntos, mesmo que curta. O elemento central do desenho é um *bái*, a casa central. A Rose falou que já foi acolhida na sua casa e eu também já fui. Conheço essa casa antes de você morar nela, quando era a casa da Thekla Hartmann. Na verdade, fico imaginando essa casa, quase como uma casa da aldeia. Então, gostaria de pensar um pouco nos múltiplos que nós somos. Esse foi um aprendizado importante, dos Bororo, mas daqui também. Quando eu evoco sua casa, penso nesses múltiplos que ela já foi. Queria ouvir um pouco de você, sobre essa multiplicidade que a experiência da vida nos proporciona a partir do trabalho, a partir das relações.

Sylvia: Acho que podia falar disso pensando que o LISA faz 30 anos. Gente, é tempo "pra chuchu". São muitos anos. E a Franci queria muito fazer uma entrevista comigo, aí ela falou "a gente pega o Edgar, a Andréa, a Rose...". Eu falei "ah, coisa mais chata, coisa mais careta, uma entrevista. E só com

esses meus mais antigos orientandos, sendo que eu tenho um monte de orientandos" – olha aí, ó! Jardel, Jeferson... Falei: "Não, não quero uma entrevista só com meus primeiros orientandos". Para mim, falar dos múltiplos também tem a ver com essa multiplicidade de orientandos, por exemplo. Vocês têm a ver com todas as coisas de que eu gosto, porque não são todos da etnologia, não são todos da imagem, pelo contrário, estão aí nos campos mais diversos. Eu certamente não poderia fazer todas essas coisas, tudo o que vocês fazem. Seria absolutamente inviável. Então, eu gosto dessa multiplicidade. A gente, ao longo da vida, tem diferentes interesses, diferentes atuações, eu acho que ter novas perspectivas sempre é muito interessante. Com alguns de vocês, eu tive trabalhos conjuntos muito legais. Trabalhos com a Rose, a pesquisa em Cidade Tiradentes, o filme *Fabrik Funk*. A exposição que está no SESC Vila Mariana, *Encontros ameríndios*, da qual Aristóteles é curador e que eu coordenei, que comecei a pensar na Maria Antônia. Desde 2015, pensava nessa exposição e finalmente conseguimos. Com a Kelly, Laila, Mariana e Bia tenho um projeto hoje, que é esse projeto sobre a Claudia Andujar, a Lux Vidal e a Maureen Bisilliat. Então, eu acho que essa possibilidade de ter atividades conjuntas também é uma coisa muito rica e mexe com essa multiplicidade, esse leque de interesses.

Priscilla: Você fala da tua experiência com o Danilo e essa tua casa que abriga todo mundo... Na verdade, existe um espelho aí, né? Aprendi a cuidar dos bebês na aldeia, com as mulheres Cinta Larga, em 1981. Mas foi na tua casa, em 2005, que aconteceu meu chá de bebê. Minha pergunta é sobre isso, sobre as gerações e essa multiplicidade de afetos. Essa é uma coisa que também te alimenta muito, que é trabalhar com muitas gerações. Você fala com tua netinha, mas também volta pra fazer filme com a Lux Vidal. Fica entusiasmada quando tem, além dessa turma que já está com você há mais tempo, os novos orientandos, que dão outro frescor na vida, né? Você passa por todas as gerações e todas as linguagens e permite que isso aconteça. Me propuseram cantar uma canção que fiz, que chama *Avós da minha voz*. Acho que ela vai preencher o resto da minha pergunta:

A fé, menina, a fé

cantarolava a minha avó

lavando a roupa

tocando a vida

simplesmente

com os lábios quentes

e a gente a seus pés

brincando de um dia ser mulher

Sylvia: Acho que eu sou uma pessoa muito atenta ao tempo. Não sei por que, quem trabalha com fotografia tem essa questão com o tempo. A fotografia dá a sensação de parar o tempo, de congelar o tempo, o André Bazin diz que a fotografia embalsama o tempo. Então, eu tenho uma ligação forte com o tempo e também com as gerações. Se você andar pela minha casa tem muitas coisas que eram das minhas avós, de minhas tias. Eu gosto de pensar no tempo como uma coisa que tem continuidade e mudança. Não pode ter só continuidade e também não pode ter só mudança. E o novo é uma coisa que me atrai muito. Adoro novos orientandos, novos projetos. Então, o novo é um sangue que te alimenta, e você ter a continuidade também é interessante. Mas penso em gerações, tanto no sentido da família – tenho paixão pelos quatro netos que eu tenho –, mas também pelos meus diferentes orientandos de diferentes épocas. Acho isso muito incrível, né? Poder acompanhar essas diferentes fases, diferentes gerações.

Kelly: Minha pergunta tem duas partes relacionadas. É sobre memória e constituição do seu olhar. Alguns fotógrafos acreditam que repetimos, inconscientemente, variações das mesmas fotos que já tiramos um dia. Certos escritores também dizem que fazem versões de seus primeiros livros por toda a vida, como se voltassem sempre à mesma história. Tendo em mente essa repetição inevitável no campo da criação, quais foram suas experiências visuais ou com fotografia mais marcantes? Suas pesquisas são muito diversas, mas será que essas experiências marcantes, ou ecos dessas experiências, permanecem até hoje nessas pesquisas e fotografias, como uma espécie de repetição? Certa vez, você me contou que ganhou a sua primeira câmera fotográfica de seu tio, aos 6 anos. O que ou em que situações você gostava de fotografar naquela época e que talvez permaneça com você até hoje? Uma pergunta relacionada é: o que Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat têm que lhe é familiar? Você percebe algo nelas que lembra outras pessoas da sua vida, ou mesmo sua própria vida?

Sylvia: Essa máquina está inclusive na minha sala. É uma máquina fotográfica PLIK que eu ganhei quando tinha 6 anos, do meu tio Cleso, casado com a Sylvia – por isso eu me chamo Sylvia, mas era ele o irmão do meu pai. Duas coisas que eu gosto muito até hoje: gosto de observar as pessoas e de pesquisar gente. Não sou uma pessoa que gosta de pesquisar arquivos. Gosto de observar coisas e pessoas. Eu lembro que eu tinha uns 6, 7, 8 anos e ficava deitada no chão, olhando as formigas, os caminhos que as formigas fazem, como elas andam, eu acho isso fascinante, até hoje eu ainda fico aqui olhando o jardim, tenho quase um estado de consciência alterada, olhando as plantas, as folhas e tal. A Claudia, a Lux e a Maureen

são mulheres admiráveis, porque são donas do seu nariz, incrivelmente autônomas aos 91 anos, cada uma delas com a vida muito ativa. Acho o feminismo absolutamente importante. Nós mulheres nem poderíamos votar se não fossem as *suffragettes*. E tem mulheres na antropologia que foram mesmo silenciadas. A história de Vilma Chiara, que viveu à sombra do Harald Schultz, Pia Maybury-Lewis, que viveu à sombra do David Maybury-Lewis, Dina Dreyfus, que viveu à sombra desse grande mestre que é Lévi-Strauss. Todas reclamam muito dessa situação da mulher invisível, da mulher silenciada. Já Lux, Maureen e Claudia, todas moraram em muitos países. Claudia teve todos os parentes do lado paterno assassinados em campos de concentração, Auschwitz, Dachau. São mulheres absolutamente incríveis até hoje, grandes protagonistas, isso é o que me encanta nelas. Com relação ao que gosto de fotografar, gosto de fotografar gente, de pesquisar gente. Não é do meu interesse a foto-denúncia. A última vez que fui à aldeia Bororo, fiquei muito arrasada e com muita dificuldade de fotografar, porque nada do que eu via me deixava feliz. Foi uma coisa muito difícil. Qualquer foto que eu fizesse parecia uma foto-denúncia, não era o que eu queria fazer. Acho que tem essa relação entre fotografia e memória, a gente tende também a se lembrar daquilo que fotografa. Tenho uma memória muito grande de tudo que fotografei e reconheço que a foto é minha, mesmo depois de um tempão.

Francirosy: Quando fui pensar a minha questão, sempre me veio à mente que você nunca disse "eu sou feminista, eu discuto gênero". Essa nunca foi sua colocação, embora o título da sua dissertação seja *Mulheres, homens e heróis: dinâmica e permanência através do cotidiano da vida Bororo*. Isso não quer dizer que você não tenha olhado para as mulheres e para os homens, para questões de gênero, mas você olha de uma forma diferente. Fiquei lembrando que, quando resolvi estudar o Islã, você me emprestou três livros da Fatima Mernissi, da Lila Abu-Lughod e da Leila Ahmed. A pergunta que eu vou te fazer é: você sabia que essas mulheres são feministas islâmicas? Outra pergunta tem relação com o período em que você esteve no Paquistão. Recorrentemente, você dizia que escutava os Bororo e é muito interessante essa ideia de fazer um campo totalmente diferente e ao mesmo tempo escutar o grupo de pesquisa que lhe é mais familiar. Eu queria entender um pouco isso e o quanto a relação homossocial te afetou e se essa relação homossocial no Paquistão também era uma relação que você via entre os Bororo. Para finalizar, seu trabalho agora, estudando três fotógrafas, três mulheres, é uma maneira de se revisitar na sua plenitude enquanto acadêmica, enquanto mulher, enquanto fotógrafa, enquanto etnógrafa?

Sylvia: Eu sabia, certamente, que a Fatima Mernissi é uma feminista islâmica, eu a tinha lido. As feministas têm um papel absolutamente fundamental. Antes de ir para o Paquistão, eu fazia pesquisa com um

grupo de mulheres muçulmanas feministas em Manchester. Algumas andavam com uma burca, eram mulheres de uma sensualidade incrível, de interesses diversos por absolutamente tudo o que acontecia, e a grande batalha delas era contra os estupros na Bósnia, contra aquilo que estava acontecendo em Manchester, e procuravam fazer com que os deputados que elas elegeram atuassem em prol das mulheres e dos imigrantes paquistaneses na Inglaterra. Foi a partir dessas mulheres feministas que se deu minha inserção em Manchester, quando fiz pós-doutorado. Quando fui ao Paquistão, fiquei absolutamente encantada com tudo o que eu vi lá. E por que ouvi os Bororo no Paquistão? Eles falavam urdu, que é a língua oficial do Paquistão, e eu ouvia Bororo. Porque Bororo é minha referência de um mundo outro, e o Paquistão era um mundo outro. Era essa associação de um mundo completamente diferente do mundo em que vivo, do meu cotidiano, a ponto de eu chegar a ouvir várias coisas em Bororo. Mas é só isso. É porque é essa a referência de alteridade total. Tenho duas referências importantes de alteridade: os Bororo e o Paquistão. E sobre a Lux, a Claudia e a Maureen. Um dia, elas estavam saindo do cinema na rua Augusta, e daí vejo as três andando de braços dados. Pensei: "eu não acredito no que estou vendo". Eram Claudia, Lux e Maureen, elas tinham saído do cinema e estavam as três andando juntas. Falei "gente, eu preciso fazer um projeto com essas três". Daí fui descobrir que elas têm uma quantidade de coincidências. As três nasceram na década de 1930 (duas em 1930, uma em 1931), são europeias, desenraizadas, cosmopolitas, poliglotas, protagonistas da sua vida profissional, mulheres que se deram muito bem na condição feminina, que se engajaram a mais não poder na defesa dos direitos indígenas, dos povos com quem elas trabalharam. Elas têm uma quantidade de coincidências admirável. A gente às vezes descobre até mais. Foi a partir daí que resolvi fazer esse projeto.

OLHAR, VIAGENS, SONHOS E FOTOGRAFIA

Andréa: Queria fazer um movimento de voltar para casa, mas uma outra casa que é o corpo. A gente fala, ou sempre ouviu falar, na antropologia, de um tal de olhar antropológico. O olho que observa, para desenhar, para fotografar, para etnografar, o olho que conhece e sua agência no mundo, que é o olhar. Você mesma já problematizou essa preeminência do olho nos seus textos. E você é uma pessoa super corporal. Sei que você está dando aula na sala ao lado, porque seu jeito de caminhar, a cadência do seu caminhar, o som dos seus passos é característico. Você tem uma voz potente e a gente sabe que é você falando, não tem como confundir sua voz. Você dança que é uma maravilha, nas suas festas você sempre puxa todo mundo para dançar. Queria te perguntar como você insere ou como relaciona o olhar à sua presença mais ampla, ou seja, à experiência corporal no mundo e à prática antropológica. A gente olha com o corpo inteiro? A gente pensa com o corpo todo? A gente faz imagens, desenha, fotografa, filma, faz antropologia com o corpo todo?

Sylvia: Acho que sim, acho que a gente existe com o corpo todo. Acho que a gente fotografa com o corpo todo, filma com o corpo todo, tem uma sensação corpórea no ato de fotografar, no ato de filmar e no ato de dar aula também. Acho que estar numa situação é estar lá de corpo e alma, como um todo. Inclusive, uma coisa que digo com frequência é que aprendi a dar aula nas aulas de dança, com Ivaldo Bertazzo. Eu fiz por quatro anos aulas de dança com ele, sempre adorei dançar. Antes, quando eu tinha 13 anos, tinha aula na Madame Poças Leitão, que nenhum de vocês conhece, era um lugar onde se aprendia a dançar foxtrot, samba, bolero, tango. Além dessas aulas na Madame Poças Leitão, o que mais adorei foram as aulas de dança com o Ivaldo Bertazzo. E o Ivaldo é uma pessoa absolutamente presente. O jeito dele falar, o jeito dele mexer com o corpo, dele se relacionar com as pessoas nas aulas, eu achava isso fascinante. Foi muito tempo depois que descobri que foi com ele que aprendi a dar aula. E dar aula no computador é diferente. Porque você se mexe menos, não anda, tem menos possibilidades de performance, e a sala de aula é também um palco. Nunca tive a menor dúvida de que a sala de aula é o palco do professor e que, para de fato envolver os alunos que são o seu público, sua plateia, ele precisa estar lá de corpo inteiro. Acredito no corpo como um todo, o olhar é fundamental. E gosto de caminhar e olhar e perceber, enfim, essa coisa do Tim Ingold – um autor tipicamente britânico, que pensa caminhando. Eu também gosto de pensar caminhando.

Bruna: Gostaria de te ouvir um pouco sobre a relação densa entre viagem, experiência e olhar antropológico. É uma pergunta muito provocada pela relação entre suas viagens que envolvem alguma produção visual (você foi convidada para *um casamento no Paquistão,* isso virou um filme, vai pra Etiópia visitar amigos, isso vira um ensaio, um artigo). Então, gostaria de saber um pouco sobre esses processos, esses cruzamentos entre olhar, experiência, antropologia e viagem.

Sylvia: Acho que a viagem é uma coisa que sempre me fascinou, porque propicia uma experiência única e que, talvez, seja extremamente importante para antropólogos, de um modo geral. Como aquele LSD do Caetano Veloso, "caminhando contra o vento, sem Lenço, Sem Documento", acho que a viagem tira você desse enraizamento. Ela proporciona sair de uma situação de classe social, de certa percepção do mundo. A viagem tira aquele olhar que os outros têm sobre você, que já traz uma expectativa. As pessoas já se relacionam com você a partir do modo como elas acham que você é. Quando você está numa viagem, se ninguém te conhece, isso é maravilhoso, porque você sai dessas categorias tão fixas. É isso que me encanta na viagem, essa possibilidade de você se despregar de tudo o que você é e poder assumir novas identidades ou outras que você tem e que não desenvolve tanto, ou encontrar novos horizontes, novas pessoas, essa possibilidade de ser outro. Acho que é isso que a viagem dá.

Ela é um estímulo para o olhar também. E propicia essa experiência de desenraizamento tão importante para o olhar e para fazer antropologia.

Jardel: Minha pergunta advém de uma das nossas sessões de orientação. Em certo momento, eu explicava um dos argumentos que eu pretendia desenvolver na qualificação e na dissertação. Você ouviu atentamente e sugeriu um exercício que eu não fiz, mas fiquei pensando bastante. Você falou: "Tente desenhar isso que você está me falando". Mas você me advertiu para não manter contato visual com o papel enquanto realizava a atividade. Gostaria de saber o que lhe ocorreu quando sugeriu esse exercício. Eu comentava sobre seu último artigo publicado na GIS, *Por uma sensibilização do olhar: sobre a importância da fotografia na formação do antropólogo* (2020). Em certa parte do texto, você chama a atenção para o fato de ter frequentado uma escola de arte experimental. Gostaria que você comentasse um pouco mais sobre a importância da educação estética obtida em sua juventude para a antropologia por você produzida.

Sylvia: Esse é um exercício que eu fiz na escola de artes *Brasil:*, que era de quatro arquitetos – Frederico Nasser, Carlos Fajardo, José Resende e Luiz Paulo Baravelli, todos orientandos do grande artista plástico Wesley Duke Lee, por sua vez orientando de Marcel Duchamp, e que foi tão importante na minha formação: desenhar sem olhar para o papel, sem olhar para as mãos desenhando, porque esse olhar exerce uma crítica absolutamente destrutiva. Você vai ficar achando que está horrível aquele desenho que você está fazendo e nunca vai ficar satisfeito, ao passo que se você não olhar, vai conseguir ter resultados incrivelmente expressivos. Eu acredito no desenho. Por isso gosto tanto de orientar o trabalho do Jeferson, um trabalho maravilhoso que tem tudo a ver com o desenho. Acho que, para trabalhar com antropologia visual, tem que ter uma boa formação em artes. Elas te ensinam a ver, a ouvir, a sentir. E são tão diversos os modos de ver, de ouvir, de sentir, que é importante ter esse repertório. Conhecer diferentes pintores, diferentes desenhistas. Não conheço música, nem literatura, acabei me enfronhando muito mais nas artes visuais, mas é uma coisa de que gosto muito e que valoriza a importância de um olhar sensível. O olhar sensível é aquele que te faz ver, como dizem vários artistas, como Picasso, Paul Klee. Mas você aprende a olhar. Se você quer fotografar, acho bom que veja milhares de fotógrafos, para que tenha esse repertório ampliado das diferentes formas de olhar, uma sensibilidade diferente pelo olhar. Você pode trabalhar com uma coisa pela qual sempre tive muito interesse, que são os sonhos, que trazem imagens de modo inconsciente, pictórico, etc. O Danilo também tem muito interesse pelo sonho como elemento de fortalecimento da língua, de resgate cultural, isso é fascinante. Inclusive, em certa época, eu dava um curso sobre mitologia e simbolismo, eu chamava um grande psicanalista, o Tenório de Oliveira Lima, para falar sobre a relação entre análise do mito e análise de sonhos.

É uma coisa muito interessante, mas nunca consegui caminhar por aí. Então, quando tenho orientandos que vão se embrenhando por aí, fico muito satisfeita. E você, por favor, vá desenhar. [risos]

Luis Felipe: Você sempre falou da importância dos sonhos nas aulas. Queria saber qual é a importância dos sonhos na sua pesquisa, se você anota seus sonhos noturnos, de que maneira alguns sonhos inspiram sua vida. A outra pergunta é se seria possível fazer uma fotografia cega, como um desenho cego. E se você faz fotografias cegas.

Sylvia: Minha resposta vai ser muito desapontadora. Fotografia cega existe. O Evgen Bavcar é um fotógrafo cego. O que ainda não inventaram, e eu acho que seria interessantíssimo, é uma máquina de fotografar sonhos. Isso seria o máximo, já pensou, uma máquina de fotografar sonhos? Eu adoraria, sabe por quê? Porque eu só lembro dos meus sonhos quando estou fazendo terapia, ou quando eu viajo. Mas aqui em São Paulo, não lembro dos meus sonhos. Momentos fundamentais para minhas pesquisas, e que eu vivo falando para os meus alunos, são os ótimos *insights* que vêm um pouco antes de dormir. Sabe quando você já tá embarcando no sono, e vem uma ideia que é absolutamente fantástica, que junta tudo? Uma outra situação, que eu também digo para meus alunos, é quando você está tomando banho. Porque são momentos em que você está muito relaxado... As coisas em que você está pensando estão todas lá, na sua cabeça, mas aí você está tomando banho, e vêm alguns *insights* que são absolutamente fantásticos. Mas de sonhos, eu não lembro quase nada. Infelizmente. Queria lembrar mais.

Rafael: Minha pergunta é relacionada à fotografia. Logo que a gente começou a ter contato, quando eu ainda só flertava com a antropologia, tive a oportunidade de te entrevistar para um projeto de *site* chamado *A representação do índio na fotografia brasileira*. Esse *site* foi ganhador do prêmio Marc Ferrez, foi com você e com o Leonardo Wen, e eu sugeri que seu material de fotografia sobre os Bororo entrasse nesse projeto. Então, tive a oportunidade de ver parte do seu arquivo sobre os Bororo e, como fotógrafo, fiquei muito impressionado pela qualidade do trabalho, pela qualidade das imagens, que eu acho que não devem nada aos documentaristas fotográficos que a gente tem por aí. Queria te perguntar como a fotografia entrou na sua vida, como ela foi se desenvolvendo e como você a coloca no seu trabalho de campo. Foi um processo natural? Como isso aconteceu?

Sylvia: Bom ouvir de você esse elogio à fotografia que eu faço. É um fotógrafo falando das minhas fotos. Aprendi a fotografar com dois grandes amigos meus, um deles, já falecido, é o Marcos Rufino, e o outro é o Paulo Cleto. A gente fotografava muito e naquela época, era fotografia analógica,

com revelação feita no banheiro. Eu achava fascinante ver a imagem surgindo do papel, no banheiro de revelação, mas o laboratório nunca foi minha praia. Logo que aprendi, fiz um curso de um ano, justamente com Claudia Andujar, na escola *Brasil:*. Essa escola foi absolutamente importante para minha formação, e o curso que fiz com a Claudia Andujar foi fantástico. Foi um ano de curso em que a gente ficava olhando fotografias, numa mesa gigantesca de grandes fotógrafos, para poder ter repertório. Era a época em que a Claudia estava casada com o George Love. Então, tinha fotos do George Love, mas também tinha do Edward Weston, fotos do Alfred Stieglitz, do Edward Steichen, do Robert Doisneau, do Robert Frank. Era muito importante ver e comentar as fotos de grandes fotógrafos. A aula era isso. Aí a gente saía pra fotografar São Paulo com a Claudia Andujar, só que sem câmera. A gente saía olhando e fotografava com as mãos, fazendo os enquadramentos, para não se perder com a tecnologia, porque a tecnologia poderia atrapalhar a sensibilidade do olhar. O mais importante era a gente aprender a olhar, aprender a recortar, aprender a enquadrar, e não usar aquelas câmeras cada vez mais *high-tech*. Para a pesquisa, eu sempre fotografei. Desde que comecei a fazer pesquisa, em 1970, na aldeia, eu levei a câmera e fotografava. Era maravilhoso poder levar de volta as fotos que eu mandava ampliar em papel de alta gramatura, para poder ser manipulado na aldeia por aquelas mãos cheias de urucum, de carvão. Era também um recurso absolutamente estratégico para introduzir um tema sobre o qual você quer pesquisar. Esse tema não cai do céu, você não começa a falar sobre funeral de uma hora pra outra. Se você tem fotos do funeral, o tema se apresenta e, como a fotografia tem essa capacidade enorme de evocação, as pessoas começam a falar sobre tudo a partir da foto. Então, como recurso de pesquisa, ela é fantástica. E sempre usei. Ela esteve presente no mestrado, doutorado. Mas foi só com a livre-docência que eu incorporei a fotografia como tema e a antropologia visual passou a ser o foco.

Rafael: Uma das coisas que me chamou a atenção no seu material é que sua fotografia dos Bororo não é um mero registro. Entendo que é muito por conta da sua formação com a Claudia Andujar. Essa é uma provocação que já te fiz antes: você já pensou em publicar um foto-livro com essas imagens?

Sylvia: [risos] A dificuldade de publicar uma seleção das minhas imagens sobre os Bororo tem a ver com a questão do direito de imagem que, hoje, é uma coisa complicada. Até porque os Bororo não têm esse conceito que nós temos: quem os representa? Quem representa cada aldeia? Quem vai decidir sobre as pessoas que já morreram e que foram fotografadas? É uma coisa muito complicada. Então, não sei muito como fazer isso. Se alguém descobrir e tiver o caminho das pedras, acho que poderia ser muito

interessante, porque tem registro dos Bororo desde 1970, coisas incríveis e em todas as aldeias. Mas como fazer isso, não sei.

Maíra: Fiquei muito impressionada com o quão especial você é para cada orientando, o quanto você marcou a vida de cada um e marcou a minha também. Como é esse processo de orientação para você, como você sente isso, vive isso? Você não me orientou só sobre as coisas que eu escrevi ou pesquisei, mas também sobre nadar ou sobre caminhar, ou sobre como lidar com a vida, porque as coisas são muito mais complexas do que aquele trabalho que tem que entregar para concluir um mestrado, um doutorado, uma iniciação científica. A vida é muito complexa. Acho que você tem um papel na vida de todo mundo. Então queria que você falasse um pouquinho sobre isso e, para terminar, que você falasse um pouquinho mais sobre esse momento em que a gente está todo mundo junto.

Sylvia: Descobri recentemente, e acho que descobri na pandemia, que, além do trabalho de pesquisa, a outra coisa que eu gosto de fazer é orientar. Eu não sabia. Eu sempre gostei, é óbvio. Tenho orientandos desde pelo menos 1990. Tenho hoje orientandos que estão aqui que eu não conheço pessoalmente. Quase não tive contato com o Jardel, nunca vi o Jeferson. Não sei que altura ele tem, já pensou? Porque a gente só se vê aqui nesse computador. E isso, na pandemia, ficou muito claro, porque como eu não podia pesquisar, eu tinha atividades de orientação e esses encontros via *Google meet*, seja com meu grupo de pesquisa, seja com meus novos orientandos. É uma coisa que eu gosto de fazer, mas eu gosto de acompanhar pessoalmente. Com a pandemia, descobri que uma das coisas que mais me dá prazer é ver esses orientandos. E gosto de orientar pessoas que têm suas singularidades. E alguns dos meus orientandos, durante a orientação, tiveram momentos difíceis que afetavam suas vidas e que eu procurava acompanhar. É que eu gosto de gente [risos]. Então, essa orientação não é uma coisa distante, longínqua. Tem orientandos que acompanho desde a iniciação científica, depois mestrado, doutorado [risos], tem alguns que eu falo "não! Vai fazer pós-doc em outro lugar! Não pode ficar aqui comigo esse tempo todo, tem que ganhar o mundo". Acho que falei isso pra Franci, por exemplo. Falei isso pro Edgar também. Já tinham feito muita coisa comigo. Precisavam sair e ganhar o mundo. Agora, esse encontro aqui é maravilhoso, até porque vocês são muitos e muito diferentes e não se conheciam, olha que oportunidade.

Francirosy: Eu queria completar a pergunta da Maíra, na verdade, fazer um depoimento que eu acho que é importante. Acho que quem não me conhece, não sabe dessa história, e não sabe da grandiosidade que é a Sylvia para a vida de muita gente. Da minha em particular, a Sylvia tocou num ponto que é extremamente fundamental, ela não é uma orientadora só de textos, de teses, mas a Sylvia foi aquela pessoa decisiva no meu

doutorado, que quando eu escrevo pra ela um e-mail dizendo que trancaria meu doutorado, porque eu não tinha a menor condição financeira, psicológica de prosseguir com três crianças pequenas, uma vida virada de ponta cabeça, a Sylvia foi essa orientadora que escreveu um e-mail dizendo todos os motivos pelos quais eu deveria permanecer no doutorado e não desistir. Então, eu devo à Sylvia o meu doutorado. Toda vez que eu pensava em desistir, Sylvia vinha e dizia que eu tinha que resistir, então eu acho que é uma das generosidades que a gente traz para a vida acadêmica, que é tão sofrida, tão cheia de vaidades, de competições, e ter uma orientadora que acredita no seu trabalho, que acredita que você vai conseguir de alguma maneira, não sei o que que ela via que eu ia conseguir naquela loucura, mas isso é fato... Obrigada, Sylvia.

Sylvia: Mas, Franci, devo dizer que você não deve a mim o seu doutorado, eu não escrevi o seu doutorado. Você deve a você mesma. Foi você que escreveu seu doutorado, e não eu.

ENCONTROS: A UNIVERSIDADE, A ANTROPOLOGIA

Ana Lúcia: Quero trazer outra pessoa para essa conversa. É esse corpo que eu tenho aqui em casa, ele sempre está mudando: é uma violetinha, com alguns brotos. Queria te levar uma flor pessoalmente, te dar um abraço, mas nesse contexto pandêmico, ficamos com essa pequena violeta. Quero justamente pensar a questão desse trabalho de observação que é a relação com outros corpos. Hoje o debate do não-humano propõe pensar como nos relacionamos com o mundo, com as plantas, com os seres, com as presenças nos territórios. Como conversar com formas expressivas não-humanas? Você chegou a essa discussão?

Sylvia: Com essa pandemia, eu perdi uma prima que era como minha irmã mais nova, Fernanda, uma prima-irmã com quem eu morei na vila da Pamplona. Ela foi uma das cem primeiras pessoas a morrer de Covid, muito, muito, muito difícil, muito triste. Eu tenho um irmão e a Fernanda, que é a minha prima e eu sempre considerei minha irmã. E ela morreu em abril de 2020, logo no comecinho da pandemia, foi muito triste, muito triste, além de tudo, pela impossibilidade de não ter velório, nem enterro. A Fernanda tem uma neta chamada Olívia, filha da Julia, e a Julia estava desmontando a casa da vila, onde a Fernanda morou. A Julia me pediu para guardar uma oliveira. Essa oliveira, a Fernanda e o Robinson, marido dela, plantaram exatamente no dia em que nasceu a Olivia, neta deles. E essa oliveira ficava num vaso gigantesco na frente da casa da Fernanda. A Julia falou: "Você não pode guardar pra mim? Porque no meu apartamento nem cabe". Então, eu fui buscar a oliveira e tirei muito mato, coitada, porque já fazia mais de um ano que a Fernanda tinha morrido. Aí ela veio para cá, coloquei num lugar bem na frente da casa, onde bate o sol da manhã. Ontem a Julia veio com a Olivia almoçar

em casa, e eu falei: “tenho que mostrar para vocês essa oliveira”. Ana, você mostrou os brotinhos dessa violeta, e a oliveira já está com vários brotinhos, está cheia de flor, está vigorosa. Eu acho que os não-humanos são como a gente. Uma das partes que eu mais gosto do Lévi-Strauss é quando ele fala sobre a *piedade*, no texto *Jean-Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem*. Ele mostra o quanto Rousseau não olhava só para os humanos para perceber a humanidade, ele criou esse conceito de *piedade*, que se refere a qualquer outro ser vivo, podem ser animais, podem ser plantas, acontece quando você sente uma certa compaixão, quando você vê animais e plantas sendo maltratados. Eu tive a experiência de uma única vez estar numa situação de desmatamento no Rio Teles Pires. Eu nunca tinha estado numa situação de desmatamento, é uma coisa horrorosa, porque você ouve o barulho da motosserra, é um barulho assustador, são decibéis que incomodam demais. Quando a motosserra termina, a árvore geme, ela geme [faz o som] e cai com um estrondo. O cheiro que fica na mata é um cheiro de sangue, que é a seiva daquelas árvores colossais. Você ouve a árvore morrendo, é uma coisa muito impressionante. Acho que, assim como as árvores, como fala a Marisol de la Cadena, tem os rios, as pedras, as montanhas. Para os Bororo, isso é uma coisa muito presente, o quanto todos esses são seres à nossa volta.

Carolina: Enquanto te ouvia lembrei de quando visitamos a santa morta em Bolonha. Foi muito incrível a conversa que você teve com uma freira que tomava conta daquela capela. Fomos conversar e ela disse que estava enclausurada há mais de 50 anos. Ela viu a nossa reação e falou: “mas eu estou feliz, é o que eu escolhi”. Depois, ficamos pensando “nossa, ela está enclausurada desde antes de eu nascer”. Essa lembrança me veio com sua fala sobre a observação, a sensibilização do olhar, o aprender a olhar, ou seja, as experiências do mundo, das viagens e de tanta coisa. Pensei nessa mulher enclausurada que, não por isso, tem menos experiências, viagens, transformações e sensibilizações do que nós. Você falou que aprendeu a ser professora em suas aulas de dança, com o corpo inteiro implicado, os gestos, a presença, os olhares. A pergunta que gostaria de lançar é sobre esse espaço da sala de aula, da troca, da aventura partilhada: como você sente que a experiência de ser professora impregnou sua forma de vivenciar as relações, tanto em sala de aula, quanto fora dela? Como você foi constituída e/ou transformada pela experiência de ser professora?

Sylvia: Agora me lembrei dessa freira. Desde a minha infância eu ouvia falar das freiras enclausuradas e isso me marcou na vida. De repente, eu estava frente a frente com uma. Durante a minha infância e juventude, eu pensava que elas se abstinham do mundo, perdiam aquilo que eu mais amava, que era viver o mundo. Mas essa senhora que nós encontramos nessa igreja em Bolonha nos mostrou o quanto é possível viver o mundo fora do mundo e o quanto o mundo pode te impedir de viver o

mundo, porque o nosso mundo cria um ritmo que pode ser enlouquecedor, que pode te tirar as coisas mais maravilhosas, pode te tirar inclusive da possibilidade de observação. Acho que essa coisa do aprender a olhar, quando eu penso nas ciências sociais de um modo geral, isso é absolutamente fundamental. A formação que o curso de ciências sociais dá é absolutamente livresca! Podemos ter aulas e aulas sobre exploração do capitalismo, mais-valia, excluídos... e daí a gente tropeça num mendigo sem olhar. Isso acontece nas ciências sociais e é uma coisa que sempre me incomodou muito. Eu adoro ler, gosto muito de escrever, mas acho que se nós nos limitarmos a isso, perdemos aquilo que as ciências sociais e a antropologia, em particular, podem oferecer. Então, sempre, em todos os cursos que dei, eu enfatizei a importância do aprender a olhar, a observar e escrever para um público fora da universidade, porque os alunos, nas ciências sociais especificamente, acabam escrevendo de um jeito que é quase ilegível. Essas ordens indiretas, essas frases gigantescas, essa redundância é um jeito que afasta qualquer leitor. Então acabamos produzindo um conhecimento que não serve para ninguém, não chega aonde tem que chegar. A antropologia visual é um meio de tornar esse conhecimento mais acessível. Mas tem outra coisa que eu adoro fazer, que é dar aula. Com essa pandemia, o que a gente mais perdeu foi esse palco, esse contato direto, presencial, com os alunos. Vocês estão todos com a câmera aberta. A gente frequentemente dá aula onde só três, quatro alunos estão com a câmera aberta. Isso é um castigo para o professor. Eu insisto nisso toda aula, porque é um contato difícil, com a câmera fechada a gente perde essa ligação. Eu acredito, de fato, que você aprende muito quando monta um curso e dá aula, porque daí você é obrigado a sistematizar aquele tema, sistematizar a leitura, sistematizar raciocínios. Acho absolutamente fundamental esse exercício de aprender a dar aula, e essa é uma parte importante do pós-doutorado, sempre insisto nisso.

Joon: A primeira lembrança que tenho de você, é você falando dos livros. Você não tinha pasta no xerox e obrigava os alunos a irem à biblioteca ver a cara dos autores. Então, gostaria de perguntar sobre o olhar distanciado de quem cresceu num mundo completamente analógico, você cresceu num mundo mais analógico do que eu cresci. Como você acha que fica o espaço acadêmico, incluindo as pesquisas, ao ser cada vez mais reduzido a essa coisa que você detesta, que são os *talking heads*? Aqui [no *Google Meet*], inclusive, somos um mosaico de *talking heads*, mediados por dispositivos que reduzem o mundo a um não-lugar. A discussão do não-lugar chegou a um patamar inimaginável há 20 anos, estamos aqui no não-lugar, ao mesmo tempo que cada um está no seu lugar. Como você acha que fica o espaço acadêmico nesse mundo midiatizado por dispositivos de não-lugares, que de certa forma também criam um empobrecimento generalizado de modos de ver, escutar e falar? Com as câmeras desligadas da sala de aula, você não sabe nem se o aluno está lá. Isso cria uma relação

assimétrica, na qual você não tem um *feedback*, quando, paradoxalmente, a cibernética é a ciência do *feedback*.

Sylvia: Sabe que eu me lembro da época em que a biblioteca deixou de ter um serviço em que você ia ao balcão de atendimento e solicitava o livro e passou a funcionar no esquema de acervos abertos, ou seja, o aluno, professor, pesquisador, vai até a estante e procura seu livro, que está localizado ali com as catalogações. É a oportunidade de olhar os livros ao lado daquele que você procura, coisa que, quando você recebia no balcão, não tinha. Eu achei isso uma grande revolução no atendimento das bibliotecas, porque, de fato, isso melhora muito a possibilidade de pesquisa do aluno. Eu sempre gostei de olhar a cara dos autores. Vocês já viram a cara do Weber? Eu ficava sempre muito impressionada ao ver que os alunos só conheciam a cara do Marx. Eu gosto, inclusive, de saber, quando leio, a voz. Que voz a gente ouve de um autor que a gente nunca ouviu? Leio os textos da Rita Castro e sei a voz da Rita. Leio seu texto, sei a sua voz e ouço sua voz enquanto leio. Mas não sei como era a voz do Durkheim, nem do Weber, então isso já acho esquisito. Não saber a cara, então... Essa coisa do quanto o dispositivo pode interferir, empobrecer e atrapalhar o olhar é algo que aprendi muito cedo, na escola *Brasil:*, com a Claudia Andujar. Não pegamos uma câmera fotográfica durante esse curso de um ano. Até hoje tenho certas dificuldades técnicas com a fotografia, nunca me dediquei muito a essa parte técnica, o grande lance era a sensibilização do olhar. Eu, de fato, odeio *talking heads* e aqui somos todos *talking heads*, mas essa é a situação do espaço virtual na pandemia, não tem outra possibilidade. Em Manchester, no curso que eu fiz de antropologia visual, aprendíamos como fazer entrevista, onde posicionar a câmera, onde colocar a pessoa falando, para onde ela olha etc. Entretanto, o principal ponto era a criação de personagens, como construir uma personagem para que não seja necessário ter alguém que fique falando, explicando, algo muito fácil para um cientista social, como transpor um livro. Esses filmes que têm o nativo e o especialista falando não são filmes, para mim é rádio, é um programa de rádio, e é muito pobre, muito chato, muito ruim. Você falou do não-lugar e é verdade. Esse não-lugar não favorece os vínculos, as relações pessoais, ele não favorece aquilo que nós, aqui, temos de mais rico, eu adoro vocês todos, conheço cada um de vocês. Sabe o que tem além do não-lugar no mundo de hoje e que me incomoda muito? É o lugar de fala. Então o que se associa hoje é o não-lugar, por um lado, e esse lugar de fala, por outro lado. Então você só pode ter mulheres falando de mulheres, negros falando de negros, orientais falando de orientais, homossexuais falando de homossexuais, isso é de uma pobreza para antropologia que me parece atroz. Eu acho que por um lado tem um movimento contemporâneo político que é interessante, que é a diminuição da força dos partidos e, por outro lado, a importância dos movimentos sociais. Isso pode ser muito interessante, temos um poder mais difuso porque na vida política

contemporânea os partidos deixaram muito a desejar. Por outro lado, a gente vive o mundo absolutamente segmentado, são pequenas ilhotas de identidade que criam seu lugar de fala e se colocam como os únicos legítimos a falarem desse grupo. Eu acho que isso é pobre e acho que isso cai numa militância que pode ser uma armadilha, chata e empobrecedora. E isso é muito contemporâneo.

Rita: Eu cheguei na antropologia e na USP quando já era professora da UnB, mas nunca tinha vivido um coletivo tão rico, instigante e de troca como o LISA/GRAVI foi pra mim. É uma emoção muito grande ver cada um de vocês, essa diversidade de pesquisas, é muito fascinante. Eu vinha das artes cênicas e, de repente, chego no LISA, aquela profusão. Você é como essa figura mestra, xamã mesmo, desse coletivo, isso me impressiona demais. A força e a potência do LISA, com a Paula Morgado sempre lá, a Mariana Vanzolini e, ao mesmo tempo, seu olhar completamente singular, sua escuta, sua individualidade e sua relação íntima, realmente, com cada um de nós. Quando tive a experiência da morte do meu pai e eu não conseguia ficar sentada, você me levou para caminhar nos parques, você orientava caminhando nos parques, eu nunca me esqueci. Gostaria de te ouvir sobre a potência de ser orientadora, com essa riqueza e diversidade de orientandos pelo caminho.

Sylvia: Rita, que bom te ver! Queria lembrar que uma pessoa importante na vida do Laboratório foi a Luciana Aguiar Bittencourt, que foi quem trouxe você para São Paulo e para mim, e eu achei maravilhoso. Eu até então não tinha nenhuma proximidade maior com alguém do teatro, foi com você que isso foi construído. Você é uma demonstração do quanto meus alunos são talentosos. Eu sou procurada por alunos muito talentosos, tem gente do teatro como você, tem gente da fotografia, como a Laila e o Joon, tem gente do desenho, como a Tati e o Jeferson, tem gente que vem do audiovisual. Acho que essa coisa das artes, da música, eu acabo atraindo as várias formas expressivas, e isso é muito rico, é sorte minha [risos]. Eu acho que só é possível orientar de fato a partir de uma relação. É claro que tem uma relação com o projeto em si, e o seu projeto me encantou, com essa questão de como o teatro incorpora técnicas orientais, então tem uma relação com o projeto. Mas é fundamentalmente uma relação com a pessoa que desenvolve o projeto. Isso é fundamental em qualquer relação de orientação. Não dá para orientar só um projeto de pesquisa. Eu estava comentando sobre meus alunos com minha filha e ela falou: “mas mãe, você não tem a relação com os alunos que a maioria dos professores têm”. Falei: “Ah, isso não sei dizer, mas eu preciso ser assim. Para mim tem que ser assim, se não, não funciona”. Por isso, é muito difícil orientar na pandemia. Também não gosto quando os orientandos terminam os créditos e vão para seu estado de origem, e você nunca mais os vê. Isso é muito complicado. Para mim não funciona assim, a relação é fundamental.

Laila: Sylvia, minha pergunta vai para uma memória que eu tenho de você, de quando eu te conheci, no curso de Antropologia III. Comecei a fazer minha pesquisa e você falou para eu apresentar no LISA, e na época, eu falei que não, que eu tinha muita vergonha e não ia conseguir falar em público. Você olhou pra mim e falou: "Está bem, a decisão é sua, mas aproveite que é um espaço de confiança para você praticar". Fui entender isso depois de frequentar o LISA várias vezes, então gostaria que você comentasse um pouco sobre o LISA, sobre as pesquisas que passam por lá, as dinâmicas de lá.

Sylvia: Eu acho que uma das coisas que o cientista social tem que aprender a fazer é falar. O que a gente faz? A gente observa, a gente escreve, a gente lê e a gente fala, e o exercício da fala é fundamental para você aprender a falar. Temos que nos ver falando e temos que nos ouvir falando para que possamos perder alguns cacoetes. O LISA é um espaço que favorece uma boa convivência. As pessoas que vão para o LISA são as pessoas que estão ligadas ao Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEDRA), do John Dawsey, que estão ligadas ao grupo Pesquisas em Antropologia Musical (PAM), da Rose Satiko, que estão ligadas ao GRAVI, ao Grupo de Antropologia Visual que eu comecei antes de ir a Manchester. O GRAVI começou antes do LISA. O GRAVI começou como um desejo de discutir filmes políticos. Tinha um aluno da Dominique Gallois, Roberto Morales, chileno, que gostava muito de política. Ele queria começar uma discussão em grupo, então a gente começou assistindo vários filmes e discutindo esses filmes. E começamos também pelo cinema, não pela fotografia. Aí esse grupo foi aumentando, descobrimos que queríamos fazer mais coisas e precisávamos de um espaço. Nesse momento, a Manuela Carneiro da Cunha, que estava ligada ao Núcleo de História Indígena e do Indigenismo (NHII), foi reivindicar ao reitor um espaço para o NHII nas Colmeias, que tinha sido ocupado pelos departamentos das Letras, e eu fui com ela. Ela falava que nós também precisávamos de um espaço para o GRAVI, que era mais "incipiente" e eu falei: "o mais incipiente, não, é o mais recente!". Nós conseguimos aqueles dois favos maravilhosos, foi uma coisa incrível. E foi a Manuela quem doou a primeira câmera do LISA. A Paula Morgado atuou desde sempre de forma impressionante, com as mostras e festivais que organizou. Ela viu que o Jean Rouch estava vindo para o Brasil e falou: "Vamos chamar o Jean Rouch para um seminário aqui, para ele falar no LISA". Eu propus que a gente filmasse o Jean Rouch e fizesse um filme sobre ele, que foi feito por Paula Morgado, Edgar Teodoro da Cunha, Renato Sztutman e Ana Lucia Ferraz. Foi o primeiro filme feito no laboratório, sobre o cineasta que mais influenciou todo mundo que lá trabalhou. Consegui uma verba na FAPESP e com a Mariana Vanzolini começamos a fazer a reforma do espaço, que é o que temos agora, inclusive com as ilhas de edição. Então, acho que essa confiança que o espaço inspira vem do prazer que as pessoas têm de trabalhar lá e acho que é um espaço de

fato muito diferenciado. Meu maior orgulho é esse Laboratório. Ele existe graças a muitas pessoas, uma delas está aqui, a Paula, outras são a Rose, a Mariana e todos vocês que frequentam esse espaço. Essa parceria com a Rose na coordenação também é absolutamente fundamental.

Paula: Sylvia, eu quero complementar o que você falou, porque eu acho que você fala com o tripé que é da pesquisa, claro, da aula e da orientação, mas você acabou de falar o outro lado da Sylvia, que é o de empreendedora. Eu acompanho você há "apenas" 30 anos, e você me ensinou esse lado empreendedor e sem ele não conseguiríamos fazer a nossa divulgação científica, está tudo atrelado. Então eu queria que você falasse para quem não está acompanhando esse empreendimento, eu acho que o LISA é um super empreendimento que não é para qualquer pesquisador. Você falou do Jean Rouch, eu lembro que não tínhamos ilha de edição, não sabíamos fazer roteiro, não sabíamos nada, e você chegou e disse: "agora vocês vão fazer um filme". Eu falei: "ahn?!?". E você: "sim, vai ser o primeiro filme do LISA". Nós corremos atrás, fizemos um projeto, ficamos um ano vendo os filmes, conseguimos o primeiro projeto da FAPESP – que financiou um filme na antropologia, graças a esse empreendimento. Então, eu queria que você recordasse o que foi, para seus parceiros dentro do Departamento, quando você lançou essa ideia. Nós temos, no LISA, uma pasta física que conta a história do Laboratório, que antecede muito os anos 1990, volta lá para os anos 1970, quando você já tinha vontade de fazer esse laboratório de antropologia com alguns colegas, e isso foi mudando. Então queria que você falasse um pouco sobre quais foram os desafios para você empreender. Se não me engano, é o primeiro laboratório de antropologia visual no Brasil. O que você aponta como algumas conquistas que você considera as mais relevantes para o Departamento, como coordenadora do LISA?

Sylvia: Outros laboratórios surgiram antes do LISA, como o da UERJ. Acho que o lado empreendedor é o lado dona de casa, porque tem muito a ver com isso. Principalmente se tiver uma casa com filhos, as coisas têm que estar funcionando. Mas ser dona de casa na universidade é muito diferente, esse empreendedorismo implica conhecer alguns caminhos das pedras, e a parceria com a Mariana Vanzolini foi fundamental. A Mariana era uma pessoa que dividia o mundo entre as pessoas de quem ela gostava e as pessoas de quem ela não gostava e todos os funcionários-chave lá nas Colmeias, assim como boa parte dos funcionários-chave da Faculdade faziam parte do mundo de quem ela gostava. A gente conseguiu ter, durante muito tempo no LISA, duas pessoas, e você era a outra, Paula, porque todas as relações que eram impossíveis com a Mariana Vanzolini (falecida em 2016), eram feitas com você, que sempre foi uma pessoa gentil, que lida bem com essas relações, com as personalidades, com os professores, com os pesquisadores, com a documentação. Eu lembro que sempre gostei de trabalhar com imagem e sempre gostei de passar filmes

nas aulas. Fazer isso no prédio do meio era um sufoco. Primeiro tinha que arrumar a TV, daí tinha que arrumar o cabo, aí assistia naquela TV horrorosa, com som horrível. Eu ficava tão irritada com isso tudo que falei que nós tínhamos que ter um espaço montado, com todas as possibilidades de usar efetivamente o audiovisual, num único lugar. E foi isso que me fez montar o LISA. Nós conseguimos, no LISA, a façanha, de ter todos os equipamentos que precisamos e uma tela de alta definição, isso é maravilhoso. Aí, o prédio do meio resolveu equipar as salas. As salas estão lá equipadas, os professores passam *powerpoints* com textos, mas a projeção é verde, a qualidade da projeção do prédio de Filosofia e Ciências Sociais é uma coisa horrorosa. Nada funciona direito. Quando fizemos o Encontro Internacional de Antropologia Visual (EIAV), tinha um filme maravilhoso da Claudia Andujar que ia ser exibido. Nós não encontrávamos uma tela. Foi aquele sufoco conseguir uma tela decente para exibir o filme da Claudia Andujar no encerramento do EIAV. Então, foi um desafio também porque as pessoas ligadas às ciências sociais de modo geral, mas também na antropologia, não dão valor para imagem e som. Elas precisam ter boas bibliotecas. Então esse foi o grande desafio, nós não teríamos recursos para fazer o que nós fizemos no laboratório, se não fosse a FAPESP. Acho esse espaço absolutamente fundamental.

Tatiana: Eu vejo você e a relação que você tem com os seus orientandos e com as pessoas próximas como uma relação de cuidado. Tem aí um trabalho fundamental e extremamente importante para a universidade, para uma transformação geral do conceito de universidade e da maneira como a universidade é pensada e vivida. Você tem um papel fundamental para essa transformação em um espaço de cuidado, através dessas relações de pesquisa, relações de orientação, relações de amizade. Num certo sentido, é como se você trouxesse um pouco desses campos que a gente faz, por exemplo, com coletivos indígenas, um pouco dessas ordens de relações que são totalmente diferentes daquelas que a gente encontra no espaço acadêmico, para cá. É como se, na universidade, houvesse uma tendência à despersonalização e à atomização das pessoas, que estão tentando cumprir metas de produtividade, e eu sinto que os espaços nos quais você está envolvida são muito diferentes. Fiquei pensando se você tem algum tipo de reflexão sobre isso, sobre seu papel na transformação da universidade. Gostaria de saber de você quem foram as outras pessoas que, ao longo dessa sua história acadêmica, também partilharam esse tipo de visão e percepção?

Sylvia: Tati, fiz as contas de há quanto tempo eu dou aula. Eu entrei em 1974 na USP e nós estamos em 2021, são 47 anos, então é muito tempo. Ao longo desses 47 anos, a universidade mudou a mais não poder. É impressionante a transformação. Uma das grandes transformações da universidade é que ela passa a ser uma universidade de massas, onde há uma quantidade

gigantesca de alunos. Quando eu era aluna, eu tinha aula numa sala com 20 alunos. A Rose já deu várias vezes aulas para 70 alunos, eu também. Essa é uma transformação que incide fundamentalmente na relação entre professor e alunos, porque, por anos, eu sabia o nome de todos os alunos da classe, sempre procurei saber e conseguia saber. Agora isso é impossível, é muito difícil, com essa massificação da universidade. Acho isso importante, a universidade tem um papel, tem que atender mais pessoas, mas a forma de lidar com o ônus da universidade de massas são os grupos de pesquisa que não existiam da mesma forma que eles existem hoje. Atualmente, só no Departamento de Antropologia tem uns dez grupos de pesquisa, em que você convive mais proximamente com alguns desses alunos. Eu fiz parte de um grupo de pesquisa na minha graduação, mas era um dos poucos no Departamento, que chamava "A Lógica do Mundo Primitivo". O grupo de pesquisa é fundamental para a formação, outra coisa fundamental é a bolsa de iniciação científica. Eu insisto muito com vários alunos de graduação que eles têm que desenvolver um projeto de iniciação científica. Isso cria uma melhor relação com o professor que orienta e a relação com o curso de modo geral muda a partir da iniciação científica. O que o aluno consegue articular em diferentes matérias fica muito mais interessante com uma pesquisa de iniciação científica. Esse é o modo, eu acho, que se encontrou para lidar com essa universidade de massas. Tem pessoas que eu admiro muitíssimo, muito importantes ao longo da minha formação. Minha orientadora, Thekla Hartmann, já falecida, foi uma pessoa muito marcante na minha formação, completamente diferente de mim. Era uma pessoa bem germânica, com muitas alterações de humor, ou gosta ou não gosta. Uma pessoa de uma ética e de uma generosidade admiráveis. Ela trabalhava no Museu Paulista e uma das coisas que eu mais gostava era ir ao Museu, porque eu tinha que andar nos telhados do Museu Paulista e via a cidade inteira para chegar à sala onde a Thekla trabalhava. Antes de entrar na sala, a gente cumprimentava o Curt Nimuendajú, porque foi a Thekla que recolheu os ossos do Nimuendajú, que ficavam numa enorme urna funerária na entrada da sala dela, e ela foi quem conseguiu enterrar os ossos dele num túmulo da família dela. Outra pessoa de quem sempre gostei muitíssimo é a Eunice Durham. Acho que a Eunice tem uma paixão pela universidade que poucas pessoas têm, uma dedicação ímpar, e nunca me importou o fato dela cumprimentar poucas pessoas, só ia falar com você quando precisava de alguma coisa, ela olhava pra você e os olhos atravessavam. Lembro quando ela dava aula com a Ruth Cardoso, a Ruth era toda simpática, e eu gostava muito mais da Eunice, eu a achava incrivelmente autêntica. Outra pessoa de quem gosto muito até hoje é a Marilena Chauí, acho que ela é admirável, com uma enorme capacidade de reflexão, de expressão, uma oratória excelente. E certamente, as três protagonistas do nosso projeto, a Claudia Andujar, Lux Vidal e Maureen Bisilliat. A Lux foi orientadora de quase todos os meus amigos e eu era a única a não ser orientada por ela.

Então, tenho uma relação de distância que também é boa nesse sentido, para poder fazer a pesquisa. Junto com essa pesquisa coincidiu de eu ter três orientandas de iniciação científica, a Laila pesquisando a Claudia, a Mariana pesquisando a Lux, e a Bia pesquisando a Maureen. Isso foi fantástico nesse projeto de pesquisa.

Victor: Sylvia, a antropologia hoje pode (ou deve) ser vista como uma ciência? Como você percebe, sente, vive essa área do conhecimento? E o que que te levou para a antropologia?

Joon: Posso completar? A autoetnografia é uma tendência da antropologia contemporânea. Qual você acha que é o impacto da autoetnografia e da pesquisa engajada para o *status* da antropologia como ciência?

Sylvia: Duas perguntas bem relacionadas. Eu nunca tive essa necessidade que muitos cientistas sociais têm, talvez mais na sociologia, mas também na antropologia, de caracterizar a antropologia como ciência. Acho que o Joon tem essa preocupação e eu acho admirável o modo como ele leva sua pesquisa, com critérios científicos bastante claros. Eu não tenho essa preocupação e sempre achei que a antropologia fica num belo limiar entre arte e ciência. Gosto muito do limiar, eu gosto do umbral da porta. Eu gosto dessas situações de passagem, nem lá, nem cá, acho que são espaços muito ricos. A antropologia não pode ser qualquer coisa, ela não pode ser levada de modo leviano, mas para mim a ideia do laboratório é interessante no sentido da experiência. A antropologia tem sim que experimentar e experimentar diferentes abordagens, diferentes possibilidades de pesquisa. Nos filmes, nos ensaios fotográficos, essa experimentação é muito visível, e acho que a antropologia conta fundamentalmente com a experiência do pesquisador, que tem que se dispor a ter uma experiência, efetivamente. Acho que é isso que faz uma boa pesquisa, quando você se abre para os imponderáveis. Acho a pesquisa engajada na antropologia também importantíssima. Tanto ao longo da graduação, quanto depois, quando estávamos saindo de um governo ditatorial, houve uma reorganização dos movimentos sociais. Eu fiz parte da criação do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), do qual participo até hoje, fui presidente do CTI por anos a fio, fui tesoureira, desenvolvi projetos e o grande lance era o engajamento pela luta dos direitos indígenas. Sempre achei isso absolutamente fundamental. O CTI surge no final dos anos 1970, junto com outras organizações indigenistas, como a Comissão Pró-Índio e a Associação Nacional do Índio. Todo o trabalho do CTI era feito na aldeia, com os índios, viabilizando, por exemplo, uma cooperativa para comercialização do guaraná entre os Sateré Mawé. Isso era absolutamente fundamental, os Sateré Mawé precisavam ter o controle de todo o processo de fabricação e venda do guaraná. Também com os Sateré, a Elf Aquitaine, uma grande petrolífera francesa, fazia exploração de petróleo no território Sateré Mawé

com dinamite. Era uma coisa absurda e a gente resolveu denunciar isso na França. Para isso, trouxemos uma antropóloga francesa maravilhosa, a Simone Dreyfus-Gamelon, que fez todo um levantamento, foi pra área com a Sonia Lorenz, grande amiga minha e do CTI também, e quando a Simone voltou com o relatório, o Maurice Godelier falou: "Simone, a Elf Aquitaine é quem financia as pesquisas do Centre National de Recherche Scientifique (CNRS). Se você vem com essas denúncias, você tira o financiamento que nós temos". Gente, Maurice Godelier! Inacreditável! E a Simone bancou, fez toda a denúncia, passamos todo o material para o Fernando Henrique Cardoso, que na época estava na Presidência, e ele deu o maior sermão no Maurice Godelier. Então, acho a antropologia engajada absolutamente fundamental. É extremamente importante. Somos nós, como antropólogos e pesquisadores, que temos esse contato mais próximo com essas populações que, nesse Brasil desigual que nós vivemos, estão sempre sendo ignoradas. Isso não tira da antropologia, e não deveria tirar, nem seu aspecto científico, nem seu aspecto artístico. Não são aspectos que se excluem. O trabalho da Manuela Carneiro da Cunha na Constituinte de 1988 foi fundamental. O trabalho da Lux com os Xikrin e mesmo depois, com os povos indígenas do Uaçá, é absolutamente fundamental. Acho que esse engajamento é sim importante.

IMAGENS, LINHAS E DESENHOS

Luis Felipe: Vi no *site* da Anpocs que você foi a primeira membra da Comissão de Imagem e Som. Queria que você contasse um pouco como foi inserir as mostras de filmes e ensaios fotográficos na Anpocs e que falasse também sobre seu papel na Associação Brasileira de Antropologia (ABA). Minha outra pergunta é uma pergunta-dispositivo. Eu lembro que, na disciplina Fotografias e *Trajetórias*, que você ministrou, eu sugeri aos alunos e alunas que desenhassem as linhas da vida de seus interlocutores e interlocutoras. Sei que você já falou várias vezes que você não vai desenhar, mas eu queria fazer essa proposta inspirada pelo Tim Ingold, que não precisa ser agora, para que você desenhasse as linhas da sua vida. Quais são as linhas grossas, as linhas pontilhadas, as linhas finas, as linhas curtas? Se você não estiver a fim de desenhar, quem sabe nós podemos desenhar as linhas dessa entrevista. Mas essa é a proposta-dispositivo.

Sylvia: Muito bom! Desenhar as linhas da vida, eu posso passar aqui, ó [mostra as mãos]. Estão aí as minhas linhas da vida. Da direita e da esquerda. Uma das coisas importantes que foi feita pela minha geração para a antropologia visual foi permitir que essa área e os resultados dessa área (como filmes e ensaios fotográficos, trabalhos de Internet, hipertexto, agora tem também podcasts) fossem reconhecidos, porque um dos problemas é que, se a área de antropologia reconhece apenas artigos e livros, tudo o que a gente faz não vale nada. E se nada vale, não terá financiamento. Tem agências de fomento que, entre todos os itens

financiáveis, não tem nada relacionado ao audiovisual, à elaboração de filmes e fotografias. Então, o primeiro passo foi levar para os fóruns de discussão da antropologia, como a ABA e a Anpocs, a discussão daquilo que a gente fazia. Isso é obra não só minha, mas também de Clarice Peixoto, Cornélia Eckert, Ana Luisa Rocha, Carmen Rial e Renato Athias, entre outros, essas foram pessoas fundamentais. Das coisas mais importantes, o que deu muito trabalho foi a elaboração do *Qualis audiovisual*, porque a Capes tinha elaborado *Qualis livros*, *Qualis artigos*, mas e o audiovisual? Foi uma briga enorme com programas que não se dedicavam a produzir audiovisual, eles não queriam que isso contasse de modo algum, um enorme desafio. Agora, nesse mundo, o reconhecimento daquilo que você faz na universidade se dá a partir de métricas, o índice h, o índice h-10, o *Qualis* não sei o quê... Isso é um horror, mas não dá para escapar, porque esse é o modelo da universidade-empresa que se impôs. Temos que fazer projetos acadêmicos em que sejam estabelecidas metas a serem atingidas. E como você vai gradualmente cumprir essas metas? Qual é a meta da fábrica? Produzir X produtos, vender... Enfim, esse é o mundo hoje, em que, como diz a Marilena Chauí, até o governo tem que funcionar como empresa. Os políticos não se apresentam mais como políticos, mas sim como gestores. Eles fazem a gestão do governo, eles têm as metas a serem atingidas. É um trabalho chato, mas não tem como escapar disso, ou seremos absolutamente deixados de lado. Desenhar minha vida eu deixo para vocês.

Ana Lúcia: Queria que você comentasse sua formação em Manchester e como você se apropria de todas essas referências para fazer filmes do seu jeito, a partir da sua experiência. Será que poderíamos pensar, como o Ingold propõe no texto *Conhecendo desde dentro*, que para fazer o filme *Um casamento no Paquistão*, você estava vivendo o universo, experimentando ser mulher no Paquistão?

Sylvia: Nossa, isso é uma memória absolutamente fantástica! Essa ida para a Inglaterra foi fundamental para minha vida, em inúmeros sentidos. Eu fui para lá em agosto de 1993 e fiquei até fevereiro de 1995, então foi um tempo muito longo de afastamento que, hoje, os professores não conseguem mais. Foram 18 meses fundamentais. Os afastamentos que a Universidade, hoje, concede são de seis meses, é um tempo muito curto quando você muda para outro país, porque tem todo um tempo de adaptação. No meu caso, eu mudei com três filhas de três, treze e quinze anos, a Camila, a Bel e a Laura. Foi uma mudança num período estratégico, porque eu tinha me separado do Jorge havia pouco tempo e como a vida recém-separada em São Paulo é muito chata, mudar para a Inglaterra significou ter que enfrentar novos desafios, com três crianças em idades escolares absolutamente distintas. Devo dizer que o Jorge foi comigo para lá, me ajudou, ele sempre foi e continua sendo um ex-marido maravilhoso,

um pai fantástico. Foi um período riquíssimo, tanto de vida pessoal, quanto de formação profissional. Eu tinha toda uma rede de apoio na universidade, foi muito importante mudar para lá estando inserida num ambiente profissional. Devo ao Paul Henley absolutamente tudo, o Paul e a Olivia, esposa dele, arrumaram as duas casas onde eu morei, eles compraram um carro pra mim, depois que eu saí, venderam o carro para mim, acharam o melhor bairro para eu morar, porque estaria perto das escolas onde a Laura e a Bel podiam estudar, acharam a creche... Os vizinhos da rua chegavam na minha casa e falavam: "olha, você tem filhas da idade dos meus filhos, a gente podia se conhecer...". Eu acho a sociabilidade inglesa admirável. Manchester é uma cidade que tem 300 dias de céu cinza. É o pior tempo meteorológico da Inglaterra, então toda a vida acontece *indoors*. Com isso, a sociabilidade é enorme. Em termos profissionais, como não existia pós-doutorado, eu fiz o mestrado em antropologia visual inteirinho, como se fosse uma aluna, mas eu era *visiting scholar*, então tinha todas as prerrogativas de uma pesquisadora visitante e todo o acesso que tinham os alunos de mestrado à universidade. Fazia parte da formação realizar um filme. Comecei pensando num filme sobre os músicos de rua, uma coisa absolutamente impossível, porque sempre trabalhei com coletividades e os músicos da cidade ficam sozinhos no metrô, na rua, tocando com seu chapéu, nunca pesquisei uma pessoa só. E com o frio, eles foram sumindo das ruas, não tinha mais músico para pesquisar, até que, com a Pnina Werbner, que era uma antropóloga do Departamento, eu conheci as mulheres paquistanesas e fiquei fascinada. Eu conseguia ver naquelas mulheres aquele ambiente coletivo que sempre me agradou tanto, como na aldeia, e fiz o primeiro filme, que é o *Al-Masoon*, *Wonder Women*. O que mais me encanta é o quanto essas mulheres, todas cobertas, podem ser absolutamente sensuais e eróticas, é uma coisa muito impressionante. E uma dessas mulheres, que fazia parte dessa associação de feministas paquistanesas, me convidou para o casamento de sua filha. Ficamos na casa da avó da noiva e eu fui com as minhas três filhas. O casamento é um evento que dura muito tempo, parece o funeral Bororo, dura tempos e tempos e tempos. E as meninas ficaram fascinadas, porque uma das atividades do casamento era comprar o enxoval da noiva, imagina passear com a Laura, a Isabel e a Camila por todos aqueles bazares gigantescos do Paquistão à procura de roupas, de adereços, foi uma coisa incrível. Eu andava com a avó, a mãe da noiva, com a noiva, que é uma pessoa maravilhosa, médica, e era uma família de classe social alta no Paquistão. Eu, que tinha saído daquela Inglaterra com as casas sem muro, de repente parecia que eu estava voltando ao Brasil num certo sentido, porque as casas nesse lugar tinham muros altíssimos, na frente tinha guarda com carabina... Saí daquela Inglaterra onde todo mundo era mais ou menos igual, fui para o Paquistão desigual e que eu bem reconhecia. Eu estava na casa onde tudo acontecia, por isso, o filme é de fato uma visão de dentro. E consegui, um dia todo mundo saiu, eu

fiquei com a noiva, consegui uma entrevista em que ela me deu toda a etnografia do casamento paquistanês, que acabou dando a estrutura do filme, em que tudo acontece. Foi a partir daí que eu conheci todo esse povo da antropologia visual na Inglaterra, o Paul Henley, a Anna Grimshaw, o Peter Crawford, o David Turton... Conseguimos fazer um filme da série *Trajetórias* sobre o David MacDougall e depois fomos para lá, a Lilian e o Caio participaram dessa viagem, foram eles que fizeram o filme, foi incrível. Eu continuei com essa relação muito próxima com o Paul Henley, nós escrevemos, o Edgar, o Paul e eu, dois artigos em conjunto sobre a filmografia e as fotos a respeito dos Bororo. Estou novamente com um artigo com o Paul, sobre o Heinz Foerthmann Então, esses vínculos perduraram e vão se ramificando, pegando desde ex-orientandos, orientandos, filhos, vão misturando tudo.

Jeferson: Certa vez, comentando sobre algumas das suas experiências com desenho na escola *Brasil:*, você disse: "o desenho de observação era quase que um equivalente da própria experiência de ver: a mão que desenha acompanha o olho que vê". Pensando nisso, gostaria que você comentasse sobre como o desenho afetou (e se ele afetou) seu olhar, como fotógrafa ou antropóloga, e como você entende o papel dos desenhos na formação dos cursos de antropologia e como um modo de fazer antropologia.

Sylvia: Eu acho que desenho e fotografia têm uma relação de intimidade muito próxima. O próprio Henri Cartier-Bresson, por anos, foi fotógrafo, ele é conhecido como fotógrafo, mas parou de fotografar a uma certa altura da vida e a partir daí, só desenha. Ele dizia que a fotografia era como um desenho mais rápido, mas você tem que ter o mesmo tipo de observação. Então eu não concordo com as observações do Tim Ingold, que menospreza a fotografia e os dispositivos técnicos. A Tati e o Luis Felipe fizeram a tradução de um artigo maravilhoso, que recomendo para vocês todos, está na *GIS 6*, é um artigo da Anna Grimshaw e da Amanda Ravetz, que se chama *Desenhar com uma câmera? Filme etnográfico e antropologia transformadora*. É possível sim desenhar com a câmera e com o corpo como um todo. Às vezes, você está fotografando ou filmando, mas a sintonia com aquilo que você está vendo é tão grande, que é uma coisa corporal. Tem uma parte do filme que eu fiz, *Al-Masoon*, em que as mulheres estão dançando no final do filme, mas eu me lembro que eu filmava aquilo e eu estava quase dançando junto com elas. É uma coisa que nem dá para fazer, aliás, é difícil o pesquisador filmar, ou fotografar, porque você fica procurando o foco, e se você abaixa para interagir, isso acaba com a filmagem. Mas acho que há, sim, uma relação enorme entre fotografia e desenho. E eles dois são importantes no meu olhar, com certeza.

Bruna: Queria saber como é sua relação com seu próprio acervo fotográfico, como é seu processo de auto-arquivamento, de organização, como você

organiza os negativos, as ampliações, os cadernos de campo, os objetos, e todas essas coisas?

Sylvia: Na última visita que a Fabiana Bruno e o Eder Chiodetto fizeram à casa da Maureen Bisilliat, a Maureen mostrou todo o escritório dela, todo o acervo fotográfico que foi organizado por um grande amigo dela. Ela diz que era uma bagunça. O meu é um pouco assim. O meu acervo fotográfico, ele está aqui em negativos, em pastas suspensas. O Rafael e a Maíra vieram na segunda filmar, olharam e falaram: "Sylvia, precisa ter um desumidificador", eu não tenho um desumidificador. Eu tenho os cadernos de campo guardados numa caixa de ração grande, que a Maíra colocou aqui ao lado. Achei muito interessante, ela colocou essa caixa enorme e pesada ao lado da minha cadeira para eu não me afastar dessa posição, para eu não sumir da câmera. Então, essa caixa grande que está aqui embaixo da minha cadeira é onde tem montes de cadernos de campo, de pesquisa etc. Está tudo aqui. Tenho também pastas de todo um acervo digital, não está exatamente muito bem organizado. As minhas pastas de texto são boas, mas o meu *drive* é uma bagunça. É muito difícil organizar o próprio material, acho que isso é uma coisa que a Lux, a Claudia e a Maureen fazem com as pessoas que as ajudam. A Mariana Baumgaertner, do nosso projeto, que fez a iniciação científica comigo, organizou a mais não poder os armários, os acervos da Lux. Ela tem um artigo lindo em que ela fala da entrada nos acervos da Lux. A Claudia tem também uma pessoa que a ajuda. Elas têm 90 anos, eu tenho 70, mas de qualquer modo, acho que esse olhar externo para organização desses acervos é fundamental, porque você continua produzindo, vai fazendo coisas e vai colocando lá do melhor jeito possível, que certamente não é o melhor. E nunca tinha pensado nas minhas fotos nessa época, mas eu tenho fotos de uma viagem com a Renée Castelo Branco, grande amiga minha, jornalista, que fazia um documentário semanal para a TV chamado *Sem Fronteiras*, e eu mandava um pesquisador por semana para acompanhar a Renée para produzir o documentário, começava com ela na praia fazendo a produção, terminava na ilha de edição, e vários alunos meus foram, acho que a Rita foi, o Edgar e a Andrea, a Maíra, e foi uma experiência incrível para aprender a ter um novo ritmo na produção, afinal, os nossos documentários demoram anos. Então na época em que eu frequentava a escola *Brasil:*, fiz algumas viagens pela Colômbia com a Renée, tem uns negativos incríveis, e fiz também com ela e outros amigos uma viagem em que a gente subiu o rio São Francisco de barco nas gaiolas. Era uma travessia que demorava seis dias, começava em Pirapora, terminava em Juazeiro/Petrolina, depois eu continuei mais um mês. Isso foi em 1971, viajando só de carona com a Lilia Valle, a gente dormia em igrejas, nas casas de pessoas que íamos conhecendo. Tem fotos dessas viagens também. Mas não sei nem olhar, não tenho um olhar específico para elas.

Vi: Minha pergunta retoma duas cenas, uma você chegou a evocar aqui, que eu vivi por conta do EIAV. Você falou da palestra linda que a Claudia fez, e eu tive o prazer, o privilégio e a honra de levar a Claudia para sua casa. E me marcou muito como ela ia andando, especialmente perto da sua casa, em ruas com muitas árvores, e comentando: "olha a forma daquela árvore, que bonita". Ela prestava atenção em todas as árvores. E a gente saindo de lá da tua casa, ela continuou fazendo os comentários e falava: "ah! Eu conheço essa árvore, a gente já passou por aqui, né?". Achei muito interessante, porque nós, morando nas cidades, fazemos isso com uma casa, uma placa de trânsito, um edifício, mas a gente quase não olha para as árvores. Então fiquei pensando muito como o olhar dela é treinado, por esses anos de experiência na fotografia, mas também na floresta. Então, volto a esse tema da sensibilização do olhar que você tem trabalhado. A segunda cena é de quando você me aceitou como orientanda, na época orientando. Eu tinha proposto uma pesquisa sobre BDSM, você falou: "não sei nem o que é isso, não tenho como orientar", aí eu falei: "mas vamos aqui resgatar uma outra pesquisa sobre travestimento?", e aí você me chamou para tua casa, onde muito da nossa conversa se deu em função de uma foto do teu pai de vestido, que você me mostrou logo na entrada, e a gente começou a conversar a partir daquilo. De alguma maneira, essas duas cenas me fazem pensar um pouco desse lugar da fotografia e da imagem como um lugar de mediação de relações, também como uma espécie de objetificação de relações sociais. Queria que você falasse um pouco sobre isso.

Sylvia: Não me admira que a Claudia olhasse tanto para as árvores. De fato, é aquilo que ela mais reconhece. Uma vez, eu hospedei por seis meses o Canajó, um índio Bororo que veio para São Paulo fazer um tratamento dentário. Eu andava muito com o Canajó pela cidade, a gente ia muito também para a USP, e ele trabalhou na restauração de peças do acervo Plínio Ayrosa. A gente ia andando na cidade e a capacidade de observação do Canajó era impressionante, ele observava a cidade de uma perspectiva que eu nunca tinha visto. Ele sabia onde ficava a onça... Tinha uma concessionária que tinha uma onça, eu nunca tinha reparado que era uma onça. Assim que chegou, me perguntou onde nascia o sol, eu morava no Butantã e fiquei envergonhadíssima, eu não sabia dizer para ele onde nascia o sol. Então, essa capacidade de observação varia tanto de pessoa a pessoa... Essa foto do meu pai, eu tenho ela na sala de visitas, é maravilhosa, meu pai nasceu em 1905, eram dez irmãos, cinco homens e cinco mulheres, meu pai era o 5º, mas os cinco homens eram todos vestidos, nessa época, com vestidos. Era mesmo *crossdressing*. Porque o menino só passava a usar roupa de menino depois que saía da saia da mãe, até então era com laço na cabeça, vestido, uma coisa que eu achava muito peculiar. Então, quando você me veio com esse tema do qual eu não entendia nada, a única coisa que me parecia familiar nesse seu tema era de fato

a foto do meu pai. E foi graças ao empenho da Franci e graças ao fato de você ter travestido o seu projeto num projeto de antropologia visual que eu aceitei orientar você, porque eu falei: "mas eu nem entendo que que é esse BDSM, nem lembro como é essa sigla, não trabalho com gênero, não tenho a menor familiaridade". E foi enriquecedor poder orientar esse trabalho e conhecer você de perto. Quanto à imagem como objetificação das relações sociais, eu sugiro que todo mundo leia os artigos do Ewelter Rocha sobre os retratos pintados. A partir de retratos existentes, o artista do retrato pintado faz novos retratos em que ele coloca pessoas que nunca se viram juntas. Então, tem a avó e a neta, mas a avó já tinha morrido quando a neta nasceu, e quando ele faz essa imagem da avó com a neta, ele está colocando de modo visível e objetivo, a importância da relação da avó com a neta. Ou é aquele casal que se casou, mas quando casou não tinha dinheiro para roupa do casório, eles só conseguiram alugar dez anos depois, então ele vai lá, faz uma foto desse casal. Acho que a imagem é uma forma de objetivar relações sociais e a primeira pessoa que eu conheço que fala sobre isso é o Anthony Seeger, num belíssimo artigo que se chama *O significado dos ornamentos corporais*. Ele fala de objetos utilizados pelos Suyá (Kisêdjê), o batoque labial, o auricular, e como eles têm um significado muito específico. Acho que a imagem pode ser pensada muito a partir desse artigo.

Alice Villela é pós-doutoranda em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Antropologia Social pela USP e Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Na USP, é membro do Núcleo de Antropologia da Performance e Drama (Napedra), do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI) e do Grupo de Pesquisas em Antropologia Musical (PAM). É bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Proc. Fapesp: 2017/ 21063-1). E-mail: licevillela@gmail.com

Ana Lúcia Ferraz é professora do Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense (UFF) e coordenadora do Laboratório do Filme Etnográfico. É doutora em Sociologia, mestre em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Antropologia Visual na USP e na Université de Perpignan Via Domitia UPDV. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: analu01@uol.com.br

Andrea Barbosa é professora no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Antropologia pelo Museu Nacional (UFRJ). Foi *Visiting Scholar* junto à Oxford University em 2015. É coordenadora do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas (VISURB) e membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI-USP).E-mail: andrea.barbosa@unifesp.br

Aristóteles Barcelos Neto é museólogo e antropólogo. É professor associado e diretor de curso na Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas, University of East Anglia, Reino Unido. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). Recebe bolsa da The Gatsby Foundation. E-mail: a.barcelos-neto@uea.ac.uk

Beatriz Rego Vinci De Moraes é graduada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: beatriz.vinci@hotmail.com

Bruna Triana é professora do Departamento de Antropologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora e mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP) e do PERIFÉRICAS - Núcleo de Estudos em Teorias Sociais, Modernidades e Colonialidades (UFBA). E-mail: brutriana@gmail.com

Caio Pompeia é pós-doutorando no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e doutor em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É bolsista de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), com o projeto "A concertação política do agronegócio e o direito dos povos indígenas" (Processo 2018/17886-5). E-mail: caporine@gmail.com

Carolina Junqueira Dos Santos é doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com pós-doutorado em Antropologia na Universidade de São Paulo (USP) e estágio pós-doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: carolinajs80@gmail.com

Danilo Paiva Ramos é professor do Departamento de Ciências Humanas da Universidade Federal de Alfenas (Unifal) e do Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É coordenador do grupo de pesquisas em Etnologia, Linguística e Saúde Indígena (ETNOLINSI - UFBA). É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: danilo.ramos@unifal-mg.edu.br

Edgar Teodoro Da Cunha é doutor e mestre em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP), professor do Departamento de Ciências Sociais da UNESP (Campus Araraquara), coordenador do Núcleo de Antropologia da Imagem e Performance (NAIP) e membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). Foi *Visiting Scholar* na University of Oxford (2015). E-mail: edgar.cunha@unesp.br

Eduardo da Silva Garcia é professor da rede estadual de ensino de São Paulo, mestre em Antropologia Social e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: edusigarcia@gmail.com

Francirosy Campos Barbosa é professora no Departamento de Psicologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, coordenadora do Grupo de Antropologia em Contextos Islâmicos e Árabes (GRACIAS), membra do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI), Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) e do Centro de Estudos de Religiosidades Contemporâneas e das Culturas Negras (CERNE). Foi *Visiting Scholar* na Oxford University em 2016. E-mail: francirosy@gmail.com

Jardel Jesus Santos Rodrigues é licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e mestrando em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador associado ao Programa de Pesquisas sobre Povos Indígenas do Nordeste Brasileiro (PINEB/UFBA). É bolsista de mestrado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, nº do processo 88887.496513/2020-00). E-mail: jardel.rodrigues@usp.br

Jeferson Carvalho da Silva é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP), e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Pesquisador do Laboratório de Desenho & Antropologia (LABareDA – UFPB) e do Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (LA'GRIMA – Unicamp). E-mail: jefercarvsilva@gmail.com

Joon Ho Kim é doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorando em Saúde Coletiva na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). É bolsista de pós-doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Programa Prêmio Capes de Teses (Processo 88887.197926/2018-00). E-mail: jkim@unifesp.br

Kelly Koide é pós-doutoranda no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Filosofia pela USP. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). É bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), com o projeto "Contatos e proximidades: as influências artísticas e o contexto sociocultural da produção fotográfica de Claudia Andujar e Maureen Bisilliat" (Processo 2018/25159-6). E-mail: kelly.koide@usp.br

Laila Zilber Kontic é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: laila.kontic@usp.br

Lilian Sagio Cezar é coordenadora da Unidade Experimental de Som e Imagem (UESI), professora do Laboratório de Estudos do Espaço Antrópico (LEEA) e do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais (PPGPS) da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: lsagio@uenf.br

Luis Felipe Kojima Hirano é professor da Faculdade de Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Goiás. Coordena o Coletivo TELAA (Transversalidades, Experimentações e Linhas Antropológicas e Artísticas) e é vice-coordenador do Corpora (Núcleo de Estudos do Corpo, Percepção e Saúde). É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: lfhirano@ufg.br

Maíra Bühler é mestre em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Dirige o Laboratório de Histórias (FIO), em São Paulo. E-mail: maira.buhler@gmail.com

Maria Julia Vicentin é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e bacharel e licenciada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: maju.vicentin@gmail.com

Mariana Floria Baumgaertner é mestranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: fb.mariana9@gmail.com

Marianna Knothe Sanfelicio é bacharel e licenciada em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo e pesquisadora do Laboratório do Núcleo de Antropologia Urbana (LabNAU - USP), no grupo de pesquisa de Estudos Cemiteriais. E-mail: ma.sanfelicio@gmail.com

Nadja Woczikosky Marin é doutora e mestre em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Possui *Master of Arts* em Antropologia Visual pela Universidade de Manchester. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: nadjamarin@gmail.com

Paula Morgado Dias Lopes é doutora e mestre em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Antropologia Visual na Université Laval, em Quebec. Durante 30 anos trabalhou no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) e é membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: paulamdl@gmail.com

Priscilla Barrak Ermel é compositora, artista multimídia, doutora em Sociologia e pós-doutora em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio pós-doutoral no Collège de France, em Paris. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: ermelpriscilla@gmail.com

Rafael Hupsel é fotógrafo e mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). E-mail: rafaelhupsel@gmail.com

Rita de Almeida Castro é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (Unb), com pós-doutorado em Antropologia na Universidade de São Paulo. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP) e do Núcleo de Antropologia, Performances e Drama (Napedra - USP). E-mail: ritadealmeidacastro@gmail.com

Rose Satiko G. Hikiji é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Doutora e mestre em Antropologia pela mesma instituição. Coordenadora do PAM - Pesquisas em Antropologia Musical e vice-coordenadora do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI). Realizou pós-doutorado no Departamento de Antropologia (USP, 2005), na School of Oriental and African Studies (SOAS-University of London, 2017) e no Dipartimento di Scienze Sociali, Politiche e Cognitive (DISPOC, UniversiTà di Siena, 2021/2). É bolsista de produtividade do CNPq e pesquisadora principal do projeto temático «O musicar local - Novas trilhas para a etnomusicologia» (Fapesp 2016/05318-7). E-mail: satiko@usp.br

Tatiana Lotierzo é doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB) e pós-doutoranda em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP). É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). Bolsista de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp, processo 2020/13.113-1). E-mail: tatianalotierzo@gmail.com

Vi Grunvald é professora de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e coordenador do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual, UFRGS) e do Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos/Audiovisuais (GRUA, UFRJ).É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI, USP). E-mail: vgrunvald@gmail.com

Victor Eiji Issa é doutorando e mestre no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade de São Paulo. É membro do Grupo de Antropologia Visual (GRAVI - USP). Bolsista de doutorado da CAPES (nº do processo 88882.333122/2019-01). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. E-mail: victor.issa@usp.br.

Vinícius Teles Córdova é doutorando no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP) e mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Católica de Minas Gerais (PUC-MG). E-mail: viniciustelescordova@usp.br

Todos os autores participaram da concepção, coleta e análise de dados, elaboração e redação do manuscrito, discussão dos resultados.

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 03/12/2021
Aprovado: 10/12/2021

ACHADOS NA REDE

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.199260

PATRÍCIA MONTE-MÓR NO RCB

Patrícia Monte-Mór produziu inúmeras mostras de cinema, debates fílmicos e concedeu outras tantas entrevistas ao longo de sua trajetória como antropóloga visual e produtora cultural. Com sua partida, neste início de 2022, não poderíamos deixar de homenageá-la na **seção Achados na Rede**. Trata-se aqui de uma entrevista concedida há onze anos ao programa televisivo Revista do Cinema Brasileiro, por ocasião de uma das edições da Mostra Internacional do Filme Etnográfico, uma de suas muitas iniciativas que marcaram o campo da Antropologia Visual no Brasil e gerações de pesquisadores e realizadores que tem na conjunção entre antropologia e imagem seu grande interesse. As imagens desta entrevista permanecem atemporais nos lembrando de algo que ela sempre fez: difundir e pensar o cinema e a antropologia, nas suas múltiplas facetas. Um salve à Patrícia!